

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATHALIA DOMINGOS

**Um estudo da solmização e do contraponto por meio
de tratados ingleses de música prática nos séculos
XVI e XVII**

São Paulo
2017

NATHALIA DOMINGOS

Um estudo da solmização e do contraponto por meio de tratados ingleses de música prática nos séculos XVI e XVII

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

Área de Concentração: Musicologia.
Linha de Pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Monica Isabel Lucas.

São Paulo
2017

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
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Domingos, Nathalia

Um estudo da solmização e do contraponto por meio de tratados ingleses de música prática nos séculos XVI e XVII / Nathalia Domingos. -- São Paulo: N. Domingos, 2017. 553 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientadora: Monica Isabel Lucas
Bibliografia

1. Solmização 2. Contraponto 3. Análise musical 4. Século XVI 5. Século XVII I. Lucas, Monica Isabel II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: DOMINGOS, Nathalia

Título: Um estudo da solmização e do contraponto por meio de tratados ingleses de música prática nos séculos XVI e XVII

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meu pais, Douglas & Marta, e aos meus irmãos, Isabelle & Douglas, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – Processo nº 2012/24030-3) pelo apoio financeiro para a realização deste trabalho.

À Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas por acreditar no desenvolvimento deste projeto, pela sua generosidade e incentivo durante todo o percurso.

À Profa. Dra. Carin Zwilling e ao Prof. Dr. Mário Videira pela leitura minuciosa do trabalho e pelas colocações relevantes em meu exame de Qualificação.

Ao meu namorado Jesus Bernal Ormeño pelo carinho, incentivo, paciência e companheirismo.

À minha irmã Isabelle Domingos pela ajuda fundamental com a formatação na etapa final do trabalho.

Às minhas amigas Giulia Tettamanti e Noara Paoliello pela amizade sincera, pelos inúmeros conselhos e conversas despendidas ao longo deste trajeto

Ao meu professor de inglês, Maurício Ribeiro, pelas suas sugestões, correções e, principalmente, amizade.

E por fim, a todos aqueles queridos amigos que me ajudaram de alguma forma ou estiveram presentes durante este processo: Delphim Porto, Ligiana Costa, Patrícia Michelini.

“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” (MORLEY, 1597, *f*Ba).

RESUMO

DOMINGOS, N. Um estudo da solmização e do contraponto por meio de tratados ingleses de música prática nos séculos XVI e XVII. 2017. 553f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O presente trabalho tem por objetivo investigar as possibilidades de aplicação dos principais conceitos da solmização e do contraponto na música inglesa entre os séculos XVI e XVII. Para a realização deste propósito, partindo de uma extensa pesquisa bibliográfica, foram selecionados os tratados de William Bathe (c. 1596), Thomas Morley (1597), Thomas Campion (c. 1613), John Playford (1655) e Christopher Simpson (1667) que foram sistematicamente estudados. Em seguida, selecionaram-se 40 canções compostas pelos autores das preceptivas acima. As peças foram analisadas de forma a verificar se as regras do contraponto e da solmização oferecidas nos tratados possibilitam uma aplicação prática real nos exemplos musicais, e, de forma geral, se os preceitos contidos nos tratados permitem o efetivo aprendizado da solmização e do contraponto. Considerando a escassez de trabalhos em português discorrendo especificamente sobre a solmização e sobre o contraponto na música inglesa, este trabalho oferece uma contribuição relevante para futuros estudos sobre o assunto.

Palavras-chave: Solmização. Contraponto. Análise musical. Século XVI. Século XVII.

ABSTRACT

DOMINGOS, N. **A study of solmization and counterpoint by means of English Treatises of practical music in the XVI and XVII centuries.** 2017. 553f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The objective of this study is to investigate the possibilities of the use of the main concepts of solmization and counterpoint in the English music between the XVI and XVII centuries. To this purpose, I carried a comprehensive bibliographical research and then selected and systematically studied the following treatises: William Bathe (c. 1596), Thomas Morley (1597), Thomas Campion (c. 1613), John Playford (1655) and Christopher Simpson (1667). Secondly, I chose and analyzed 40 songs by these authors in order to verify if the rules of counterpoint and solmization presented in the treatises in actual fact enable a practical use in the musical samples and, broadly speaking, if the precepts found in the treatises promote the effective learning of solmization and counterpoint. Taking into consideration the lack of studies in the Portuguese language specifically covering solmization and counterpoint in the English music, this study offers a relevant contribution to future studies on this subject.

Key words: Solmization. Counterpoint. Musical analysis. XVI century. XVII century.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1

<i>Figura 1.1.</i> Exemplo de paginação (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Aiij a).....	47
<i>Figura 1.2.</i> Exemplo de paginação (CAMPION, c. 1613, <i>f</i> C3a).....	47
<i>Figura 1.3.</i> Típica representação do <i>gammaut</i> (MORLEY, 1597, p. 2).....	48
<i>Figura 1.4.</i> <i>Gammaut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Aiii v).....	49
<i>Figura 1.5.</i> <i>Gammaut</i> com vinte e sete signos (PLAYFORD, 1655, p. 6).....	50
<i>Figura 1.6.</i> Representação das claves (SIMPSON, 1667, p. 2).....	52
<i>Figura 1.7.</i> Representação das claves (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Av a).....	52
<i>Figura 1.8.</i> Pormenor da tabela <i>gammaut</i> (MORLEY, 1597, p.2).....	53
<i>Figura 1.9.</i> Pormenor da tabela <i>gammaut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Aiii v).....	53
<i>Figura 1.10.</i> Altura exata das notas de acordo com os signos (PLAYFORD, 1655, p.7).....	55
<i>Figura 1.11.</i> Signos (SIMPSON, 1667, p. 5).....	55
<i>Figura 1.12.</i> Classificação dos signos – pormenor <i>gammaut</i> (MORLEY, 1597, p. 2).....	57
<i>Figura 1.13.</i> Classificação dos signos – pormenor <i>gammaut</i> (PLAYFORD, 1655, p. 6).....	57
<i>Figura 1.14.</i> Classificação dos signos – pormenor <i>gammaut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Aiii v).....	57
<i>Figura 1.15.</i> Pormenor tabela <i>gammaut</i> - início das sete deduções (MORLEY, 1597, p. 2).....	59
<i>Figura 1.16.</i> “Ordem da subida e da descida” das seis sílabas de solmização (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Aiii v).....	63
<i>Figura 1.17.</i> Primeira regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi a).....	65
<i>Figura 1.18.</i> Segunda e terceira regras para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi a).....	65
<i>Figura 1.19.</i> Quarta regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi a).....	65
<i>Figura 1.20.</i> Quinta regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi a).....	66
<i>Figura 1.21.</i> Sexta regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi a).....	66
<i>Figura 1.22.</i> Sétima regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi v).....	66
<i>Figura 1.23.</i> Oitava regra para o posicionamento do <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Avi v).....	67
<i>Figura 1.24.</i> Entonação da nota alterada pelo bemol (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Bii a).....	67
<i>Figura 1.25.</i> Entonação da nota alterada pelo sustenido (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Bii a).....	69
<i>Figura 1.26.</i> Exemplo com sustenido no <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Bii v).....	71
<i>Figura 1.27.</i> Exemplo com sustenido no <i>fã</i> inferior (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Bii v).....	71
<i>Figura 1.28.</i> Exemplo com bemol em <i>lá</i> & em <i>mi</i> (BATHE, c. 1596, <i>f</i> Bii v).....	72

<i>Figura 1.29.</i> Entonação e nomeação de nota alterada que não pertence à “ordem da subida” (BATHE, c. 1596, fBii v).....	72
<i>Figura 1.30.</i> Nomeação do sustenido de acordo com a “regra do <i>ut</i> ” (BATHE, c.1596, fBiii a).....	73
<i>Figura 1.31.</i> Demonstração de melodia que não apresenta todas as alterações necessárias grafadas (BATHE, c. 1596, fBiii a).....	74
<i>Figura 1.32.</i> Exemplos para a prática do aprendiz – “ordem da subida e da descida” (BATHE, c. 1596, fBiii v).....	75
<i>Figura 1.33.</i> Exemplos de solmização com saltos intervalares (BATHE, c. 1596, fBiii v).....	76
<i>Figura 1.34.</i> Exercícios para prática da solmização – saltos intervalares e notas alteradas pelo bemol (BATHE, c. 1596, fBiii v-Biiij a).....	77
<i>Figura 1.35.</i> Primeiro exemplo de solmização – melodia em <i>cantus durus</i> (MORLEY, 1597, p. 5).....	81
<i>Figura 1.36.</i> Solmização de <i>Philomathes</i> – exemplo em <i>cantus durus</i> (MORLEY, 1597, p. 5).....	81
<i>Figura 1.37.</i> Primeiro exemplo solmizado por <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 5).....	82
<i>Figura 1.38.</i> Segundo exemplo de solmização – melodia em <i>cantus mollis</i> (MORLEY, 1597, p. 6).....	83
<i>Figura 1.39.</i> Segundo exemplo solmizado por <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 6).....	83
<i>Figura 1.40.</i> Terceiro exemplo de solmização – melodia em <i>cantus mollis</i> (MORLEY, 1597, p. 6).....	83
<i>Figura 1.41.</i> Terceiro exemplo solmizado por <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 6).....	83
<i>Figura 1.42.</i> Alteração da nomeação das três primeiras notas (MORLEY, 1597, p. 6).....	84
<i>Figura 1.43.</i> Quarto exemplo de solmização – melodia em <i>cantus mollis</i> com <i>b</i> no signo E <i>lá mi</i> (MORLEY, 1597, p. 6).....	84
<i>Figura 1.44.</i> Dedução disjunta (MORLEY, 1597, p. 7).....	86
<i>Figura 1.45.</i> Exercícios oferecidos à <i>Philomathes</i> para a prática da dedução disjunta (MORLEY, 1597, p. 7).....	86
<i>Figura 1.46.</i> Solmização da última melodia oferecida à <i>Philomathes</i> para a prática dos saltos intervalares (MORLEY, 1597, p. 7).....	87
<i>Figura 1.47.</i> Cantochões para a prática do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 8-9).....	88
<i>Figura 1.48.</i> Escala sem sinal de bemol na clave (CAMPION, c. 1613, fB4v).....	97
<i>Figura 1.49.</i> Escala com sinal de bemol no signo <i>b fá ♯ mi</i> (CAMPION, c. 1613, fB5a).....	97

<i>Figura 1.50.</i> Escala com sinal de bemol no signo $\flat f\acute{a}$ $\natural mi$ e no signo E $l\acute{a} mi$ (CAMPION, c. 1613, fB5a).....	98
<i>Figura 1.51.</i> Sequência das Vozes acima e abaixo da Voz mestre <i>mi</i>	99
<i>Figura 1.52.</i> Posição natural do <i>mi</i> (PLAYFORD, 1655, p. 12).....	99
<i>Figura 1.53.</i> Segunda posição do <i>mi</i> (PLAYFORD, 1655, p. 13).....	100
<i>Figura 1.54.</i> Terceira posição do <i>mi</i> (PLAYFORD, 1655, p. 13).....	100
<i>Figura 1.55.</i> Quarta posição do <i>mi</i> (PLAYFORD, 1655, p. 13).....	100
<i>Figura 1.56.</i> Nomeação das oitavas (PLAYFORD, 1655, p. 14).....	100
<i>Figura 1.57.</i> Solmização de todas as notas nas mais variadas claves (PLAYFORD, 1655, p. 27).....	101
<i>Figura 1.58.</i> Solmização de todas as notas nas mais variadas claves (PLAYFORD, 1655, p. 28).....	101
<i>Figura 1.59.</i> Primeiro exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares (PLAYFORD, 1655, p. 32).....	103
<i>Figura 1.60.</i> Segundo exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares ascendentes (PLAYFORD, 1655, p. 32).....	103
<i>Figura 1.61.</i> Terceiro exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares descendentes (PLAYFORD, 1655, p. 33).....	103
<i>Figura 1.62.</i> Nomeação das demais Vozes a partir do <i>mi</i> (SIMPSON, 1667, p. 5).....	105
<i>Figura 1.63.</i> Posição natural do <i>mi</i> – clave c <i>sol f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 10).....	106
<i>Figura 1.64.</i> Posição natural do <i>mi</i> – clave g <i>sol r\acute{e} ut</i> & clave F <i>f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 11).....	106
<i>Figura 1.65.</i> Segunda posição do <i>mi</i> – clave c <i>sol f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 10).....	106
<i>Figura 1.66.</i> Segunda posição do <i>mi</i> – clave g <i>sol r\acute{e} ut</i> & clave F <i>f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 11).....	106
<i>Figura 1.67.</i> Terceira posição do <i>mi</i> – clave c <i>sol f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 10).....	106
<i>Figura 1.68.</i> Terceira posição do <i>mi</i> – clave g <i>sol r\acute{e} ut</i> & clave F <i>f\acute{a} ut</i> (SIMPSON, 1667, p. 11).....	106
<i>Figura 1.69.</i> Exemplo de solmização com signo F <i>f\acute{a} ut</i> alterado pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 20).....	108
<i>Figura 1.70.</i> Exemplo de solmização com signos c <i>sol f\acute{a} ut</i> & F <i>f\acute{a} ut</i> alterados pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 21).....	108
<i>Figura 1.71.</i> Exemplo de solmização com signo f <i>f\acute{a} ut</i> alterado pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 23).....	109

<i>Figura 1.72.</i> Solmização dos intervalos ascendentes (SIMPSON, 1667, p. 12).....	109
<i>Figura 1.73.</i> Solmização dos intervalos descendentes (SIMPSON, 1667, p. 12).....	109

CAPÍTULO 2

<i>Figura 2.1.</i> Tabela de consonâncias e dissonâncias (BATHE, c. 1596, fCiiij a).....	121
<i>Figura 2.2.</i> Consonâncias perfeitas e imperfeitas (BATHE, c. 1596, fCiiij a).....	121
<i>Figura 2.3.</i> Tabela de consonâncias e dissonâncias (MORLEY, 1597, p. 71).....	122
<i>Figura 2.4.</i> Nomes dos intervalos (SIMPSON, 1667, p. 38).....	123
<i>Figura 2.5.</i> Tabela de consonâncias e dissonâncias (SIMPSON, 1667, p. 39).....	124
<i>Figura 2.6.</i> Tabela das consonâncias que podem ser usadas em composições a três vozes (MORLEY, 1597, 126-127).....	142
<i>Figura 2.7.</i> Tabela com os acordes usuais para composições a quatro ou mais partes (MORLEY, 1597, p. 129-130).....	145
<i>Figura 2.8.</i> Claves altas (MORLEY, 1597, p. 166).....	158
<i>Figura 2.9.</i> Claves baixas (MORLEY, 1597, p. 166).....	159
<i>Figura 2.10.</i> Extensão das composições para homens cantarem (MORLEY, 1597, p. 166)....	159
<i>Figura 2.11.</i> Cãnone no qual a melodia desce um tom a cada repetição (MORLEY, 1597, p. 175).....	164
<i>Figura 2.12.</i> Composição simultânea das vozes do <i>catch</i> (MORLEY, 1597, p. 177).....	166
<i>Figura 2.13.</i> <i>Catch</i> “quatro vozes em uma em uníssono” (MORLEY, 1597, p. 177).....	166
<i>Figura 2.14.</i> Tabela com números prefixados que auxiliam as progressões dos acordes (CAMPION, c. 1613, fB7v).....	173
<i>Figura 2.15.</i> Relação entre o movimento de 4 ^a ascendente e 5 ^a descendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB7a).....	173
<i>Figura 2.16.</i> Relação entre o movimento de 4 ^a descendente e 5 ^a ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB7v).....	173
<i>Figura 2.17.</i> Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento de 2 ^a ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB8a).....	174
<i>Figura 2.18.</i> Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento de 3 ^a e de 4 ^a ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB8v).....	174
<i>Figura 2.19.</i> Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento descendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fC1a).....	175

<i>Figura 2.20.</i> Linha melódica do baixo ascendente e descendente (CAMPION, c. 1613, <i>fC1a</i>).....	175
<i>Figura 2.21.</i> Aplicação das regras dos números em uma composição a quatro vozes (CAMPION, c. 1613, <i>fC1v</i>).....	175
<i>Figura 2.22.</i> Segunda aplicação dos números para o encadeamento das vozes (CAMPION, c. 1613, <i>fC3a</i>).....	177
<i>Figura 2.23.</i> Subdivisão das notas (CAMPION, c. 1613, <i>fC3v</i>).....	177
<i>Figura 2.24.</i> Exemplo com as duas utilizações da tabela com números (CAMPION, c. 1613, <i>fC4a</i>).....	177
<i>Figura 2.25.</i> Exemplo de encadeamento incluindo a 6ª (CAMPION, c. 1613, <i>fC4v</i>).....	178
<i>Figura 2.26.</i> Exemplo de encadeamento com Fá♯ no baixo (CAMPION, c. 1613, <i>fC5a</i>).....	179
<i>Figura 2.27.</i> Exibição do baixo verdadeiro em acordes de 6ª (CAMPION, c. 1613, <i>fC5a</i>).....	179
<i>Figura 2.28.</i> Linha melódica do baixo anterior em uma escala maior – posicionamento das vozes (CAMPION, c. 1613, <i>fC6a</i>).....	180
<i>Figura 2.29.</i> Linha melódica do baixo anterior na escala menor com sua terceira nota posicionada uma 3ª inferior (CAMPION, c. 1613, <i>fC6v</i>).....	180
<i>Figura 2.30.</i> Encadeamento – primeira regra da tabela numérica (CAMPION, c. 1613, <i>fC7v</i>).....	181
<i>Figura 2.31.</i> Encadeamento – primeira regra da tabela numérica e inclusão da 6ª (CAMPION, c. 1613, <i>fC8a</i>).....	181
<i>Figura 2.32.</i> Encadeamento – primeira e segunda regra da tabela numérica e inclusão da 6ª (CAMPION, c. 1613, <i>fC8v</i>).....	181
<i>Figura 2.33.</i> Encadeamento das vozes com a nota elevada no baixo – movimentação em terças (CAMPION, c. 1613, <i>fD1v</i>).....	183
<i>Figura 2.34.</i> Divisão da 8ª - <i>modus authentus</i> (CAMPION, c. 1613, <i>fD4a</i>).....	187
<i>Figura 2.35.</i> Divisão da 8ª - <i>modus plagalij</i> (CAMPION, c. 1613, <i>fD4v</i>).....	187
<i>Figura 2.36.</i> Divisão da 5ª (CAMPION, c. 1613, <i>fD4v</i>).....	187
<i>Figura 2.37.</i> Sucessão das consonâncias perfeitas permitidas (CAMPION, c. 1613, <i>fE1a</i>).....	191
<i>Figura 2.38.</i> Progressão 8ª-6ª com Fá♯ no baixo – desaprovada (CAMPION, c. 1613, <i>fE1v</i>).....	192
<i>Figura 2.39.</i> Falsas relações (CAMPION, c. 1613, <i>fE2a</i>).....	192
<i>Figura 2.40.</i> Progressões 3ªm-1ªJ (CAMPION, c. 1613, <i>fE2v</i>).....	193
<i>Figura 2.41.</i> Progressões 3ªm-5ªJ (CAMPION, c. 1613, <i>fE2a</i>).....	193
<i>Figura 2.42.</i> Progressões 3ªm-8ªJ (CAMPION, c. 1613, <i>fE4a</i>).....	194

<i>Figura 2.43.</i> Progressões 3 ^a m – outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, fE4a).....	194
<i>Figura 2.44.</i> Progressão 3 ^a m-6 ^a m (CAMPION, c. 1613, fE4v).....	194
<i>Figura 2.45.</i> Progressões 3 ^a M-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c. 1613, fE4v).....	195
<i>Figura 2.46.</i> Progressões 3 ^a M-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, fE5a).....	195
<i>Figura 2.47.</i> Baixo com Fá \sharp - progressão 6 ^a m-8 ^a J proibida (CAMPION, c. 1613, fE5v).....	196
<i>Figura 2.48.</i> Passagem 6 ^a m-8 ^a J com semínimas (CAMPION, c. 1613, fE5v).....	196
<i>Figura 2.49.</i> Progressões 6 ^a m-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, fE6a).....	196
<i>Figura 2.50.</i> 8 ^{as} e 5 ^{as} consecutivas permitidas (SIMPSON, 1667, p. 41).....	206
<i>Figura 2.51.</i> Composição a várias vozes e movimento contrário - 8 ^{as} e 5 ^{as} consecutivas permitidas (SIMPSON, 1667, p. 41).....	206
<i>Figura 2.52.</i> Passagens não permitidas em canções a poucas vozes (SIMPSON, 1667, p. 42).....	206
<i>Figura 2.53.</i> Divisão da 5 ^a com o I grau em Sol (SIMPSON, 1667, p. 43).....	207
<i>Figura 2.54.</i> Escala menor – cadências apropriadas (SIMPSON, 1667, p. 45).....	207
<i>Figura 2.55.</i> Escala maior – cadências apropriadas (SIMPSON, 1667, p. 46).....	207
<i>Figura 2.56.</i> Como compor o baixo (SIMPSON, 1667, p. 47).....	208
<i>Figura 2.57.</i> Composições a duas vozes (SIMPSON, 1667, p. 48-49).....	208
<i>Figura 2.58.</i> Cadências com 3 ^a M (SIMPSON, 1667, p. 52).....	209
<i>Figura 2.59.</i> Cadências com 6 ^a M (SIMPSON, 1667, p. 53).....	209
<i>Figura 2.60.</i> Composições a três vozes (SIMPSON, 1667, p. 54-55).....	210
<i>Figura 2.61.</i> Inserção do contralto – composição a quatro vozes (SIMPSON, 1667, p. 56).....	211
<i>Figura 2.62.</i> Inserção do tenor – composição a quatro vozes (SIMPSON, 1667, p. 58).....	211
<i>Figura 2.63.</i> Duplicação das consonâncias em composições a cinco e a seis vozes (SIMPSON, 1667, p. 70-71).....	212
<i>Figura 2.64.</i> Composição a sete partes (SIMPSON, 1667, p. 72).....	213
<i>Figura 2.65.</i> Composição a oito partes (SIMPSON, 1667, p. 75).....	214
<i>Figura 2.66.</i> Exemplo proveniente da terceira parte do tratado de Morley sobre a utilização simultânea da 5 ^a e da 6 ^a na cadência (SIMPSON, 1667, p. 59).....	215
<i>Figura 2.67.</i> Utilização concomitante da 5 ^a dim. e da 6 ^a na cadência (SIMPSON, 1667, p. 60).....	216
<i>Figura 2.68.</i> Utilização da 6 ^a em escalas maiores (SIMPSON, 1667, p. 62).....	217

<i>Figura 2.69.</i> Alteração das notas do baixo fazendo com que as 6 ^{as} se transformem em outras consonâncias (SIMPSON, 1667, p. 64).....	217
<i>Figura 2.70.</i> Alteração do baixo para modificar a 6 ^a na cadência sincopada (SIMPSON, 1667, p. 65).....	217
<i>Figura 2.71.</i> Utilização da 6 ^a em escalas maiores (à esquerda) e divisão das notas para preenchimento dos saltos intervalares (à direita) (SIMPSON, 1667, p. 62 e 67).....	218
<i>Figura 2.72.</i> Dissonâncias admitidas na diminuição (SIMPSON, 1667, p. 80).....	218
<i>Figura 2.73.</i> Dissonâncias admitidas na diminuição em notas repetidas – adequada à música vocal (SIMPSON, 1667, p. 81).....	218
<i>Figura 2.74.</i> Dissonâncias em síncopas (SIMPSON, 1667, p. 82-83).....	219
<i>Figura 2.75.</i> Resolução do <i>trítone</i> e da <i>semidiapente</i> (SIMPSON, 1667, p. 87).....	220
<i>Figura 2.76.</i> Notas inseridas no <i>trítone</i> e na <i>semidiapente</i> (SIMPSON, 1667, p. 87).....	220
<i>Figura 2.77.</i> Dissonâncias “nota contra nota” em transição dupla (SIMPSON, 1667, p. 89).....	220
<i>Figura 2.78.</i> Passagem da 7 ^a para a 5 ^a em movimento contrário (SIMPSON, 1667, p. 91).....	221
<i>Figura 2.79.</i> Relação inarmônica (SIMPSON, 1667, p. 92).....	221
<i>Figura 2.80.</i> Ausência de relação inarmônica (SIMPSON, 1667, p. 93).....	222
<i>Figura 2.81.</i> Constituição do intervalo de 4 ^a dim. e 3 ^a M (SIMPSON, 1667, p. 95).....	222
<i>Figura 2.82.</i> Consonâncias imperfeitas consecutivas em notas longas (SIMPSON, 1667, p. 119).....	223
<i>Figura 2.83.</i> Descante florido – baixo composto a partir de um soprano previamente estabelecido (SIMPSON, 1667, p. 120).....	224
<i>Figura 2.84.</i> Resultado da movimentação ascendente ou descendente por graus conjuntos de três vozes – sucessão de 4 ^{as} ou 5 ^{as} paralelas (SIMPSON, 1667, p. 123).....	224
<i>Figura 2.85.</i> Sequência de 5 ^a J e 5 ^a dim. em notas longas (SIMPSON, 1667, p. 125).....	225
<i>Figura 2.86.</i> Duas 3 ^{as} M permitidas em graus conjuntos ascendentes para uma cadência sincopada (SIMPSON, 1667, p. 126).....	225
<i>Figura 2.87.</i> Sucessão entre 6 ^a m e 6 ^a M para consonância perfeita (SIMPSON, 1667, p. 128).....	226
<i>Figura 2.88.</i> Inversão <i>per Arsin & Thesin</i> (SIMPSON, 1667, p. 131).....	227
<i>Figura 2.89.</i> Frase retrógrada (SIMPSON, 1667, p. 133).....	228
<i>Figura 2.90.</i> Esquema do primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 136).....	230
<i>Figura 2.91.</i> Primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 130).....	230
<i>Figura 2.92.</i> Primeiro passo para compor um cânone – escolha das notas (SIMPSON, 1667, p. 148).....	231

<i>Figura 2.93.</i> Segundo passo para compor um cânone – preencher o compasso vazio (SIMPSON, 1667, p. 149).....	231
<i>Figura 2.94.</i> Terceiro passo para compor um cânone – transferir as notas do antecedente para o conseqüente e justapor um novo descante a essas notas (SIMPSON, 1667, p. 149).....	232
<i>Figura 2.95.</i> Composição “cânone a três vezes em uma”. Primeiro passo: registrar as notas iniciais (SIMPSON, 1667, p. 152).....	232
<i>Figura 2.96.</i> Composição de “cânone a três vezes”. Segundo passo: preencher o segundo compasso do antecedente (SIMPSON, 1667, p. 152).....	232
<i>Figura 2.97.</i> “Cânone a três vezes em uma” (SIMPSON, 1667, p. 153).....	233

CAPÍTULO 3

<i>Figura 3.1.</i> Solmização da nota alterada pelo sustenido (Morley, 1597, p. 9).....	251
<i>Figura 3.2.</i> Solmização da sequência ascendente alterada pelo bemol (MORLEY, 1597, p. 9).....	254
<i>Figura 3.3.</i> Localização dos semitons (CAMPION, c. 1613, fB4v-f5Ba).....	273
<i>Figura 3.4.</i> Posições da Voz <i>mi</i> (PLAYFORD, 1655, p. 12-13).....	297
<i>Figura 3.5.</i> Posicionamento do <i>mi</i> (SIMPSON, 1667, p. 10).....	313
<i>Figura 3.6.</i> Solmização de notas alteradas pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 21).....	314
<i>Figura 3.7.</i> Progressões não permitidas em canções a poucas vozes (SIMPSON, 1667, p. 42).....	321

LISTA DE TABELAS

CAPÍTULO 1

<i>Tabela 1.1.</i> Classificação das sete deduções no âmbito do <i>gammaut</i>	60
<i>Tabela 1.2.</i> Para saber por qual propriedade se canta a sílaba <i>fá</i> em <i>F fá ut</i>	82
<i>Tabela 1.3.</i> Como nomear notas que excedem o <i>gammaut</i>	85
<i>Tabela 1.4.</i> Disposição dos semitons de acordo com <i>Campion</i>	98

CAPÍTULO 2

<i>Tabela 2.1.</i> Principais regras para as progressões a partir do tratado de <i>Morley</i> (1597).....	169
<i>Tabela 2.2.</i> Principais regras para a composição a partir do tratado de <i>Morley</i> (1597).....	170
<i>Tabela 2.3.</i> Advertências para a composição – <i>Morley</i> (1597).....	171
<i>Tabela 2.4.</i> Principais regras para a composição a partir do tratado de <i>Campion</i> (c. 1613).....	199
<i>Tabela 2.5.</i> Advertências para a composição – <i>Campion</i> (c. 1613).....	200
<i>Tabela 2.6.</i> Progressões das consonâncias perfeitas – <i>Campion</i> (c. 1613).....	201
<i>Tabela 2.7.</i> Progressões da 3 ^a m – <i>Campion</i> (c. 1613).....	202
<i>Tabela 2.8.</i> Progressões da 3 ^a M – <i>Campion</i> (c. 1613).....	203
<i>Tabela 2.9.</i> Progressões da 6 ^a m – <i>Campion</i> (c. 1613).....	204
<i>Tabela 2.10.</i> Progressões da 6 ^a M – <i>Campion</i> (c. 1613).....	205
<i>Tabela 2.11.</i> Principais diferenças entre o contraponto simples e o descante florido.....	222
<i>Tabela 2.12.</i> Principais regras para as progressões a partir do tratado de <i>Simpson</i> (1667).....	235
<i>Tabela 2.13.</i> Principais regras para a composição a partir do tratado de <i>Simpson</i> (1667).....	238
<i>Tabela 2.14.</i> Advertências para a composição – <i>Simpson</i> (1667).....	238

CAPÍTULO 3

<i>Tabela 3.1.</i> Levantamento das canções.....	245
<i>Tabela 3.2.</i> Levantamento dos sinais da armadura de clave das canções.....	245
<i>Tabela 3.3.</i> Canções de <i>Thomas Morley</i> selecionadas para análise.....	246
<i>Tabela 3.4.</i> Propriedades das deduções no âmbito do <i>gammaut</i>	248
<i>Tabela 3.5.</i> Canções de <i>Thomas Campion</i> selecionadas para análise.....	272
<i>Tabela 3.6.</i> Indicação das escalas e cadências – canções de <i>Campion</i>	292
<i>Tabela 3.7.</i> Canções de <i>John Playford</i> selecionadas para análise.....	297
<i>Tabela 3.8.</i> Escalas e cadências - composições de <i>Playford</i>	305
<i>Tabela 3.9.</i> Canções de <i>Christopher Simpson</i> selecionadas para análise.....	313
<i>Tabela 3.10.</i> Indicação das escalas e cadências – lições de <i>Simpson</i>	320

LISTA DE EXEMPLOS

CAPÍTULO 1

<i>Exemplo 1.1.</i> Altura das notas conforme a letra do <i>gammaut</i> em notação moderna.....	51
<i>Exemplo 1.2.</i> Relação intervalar das três deduções e suas propriedades.....	59
<i>Exemplo 1.3.</i> Voz <i>mi</i> no signo $\flat f\grave{a} \natural mi$ - propriedade <i>b durum</i>	61
<i>Exemplo 1.4.</i> Voz <i>fá</i> no signo $\flat f\grave{a} \natural mi$ - propriedade <i>naturalis</i> em <i>cantus mollis</i>	61
<i>Exemplo 1.5.</i> Voz <i>mi</i> no signo $\flat f\grave{a} \natural mi$ - propriedade <i>naturalis</i> em <i>cantus durus</i>	61
<i>Exemplo 1.6.</i> Voz <i>fá</i> no signo $\flat f\grave{a} \natural mi$ - propriedade <i>b molle</i>	61
<i>Exemplo 1.7.</i> Substituição das Vozes <i>ut-ré</i> por <i>sol-lá</i> na “ordem da subida e da descida” das sílabas de solmização.....	63
<i>Exemplo 1.8.</i> Localizações do <i>ut</i> de acordo com os sinais de clave.....	64
<i>Exemplo 1.9.</i> Demonstração da primeira parte da solmização com a nota alterada pelo bemol - <i>ut</i> posicionado no signo <i>g sol ré ut</i>	68
<i>Exemplo 1.10.</i> Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo bemol - <i>ut</i> posicionado no signo <i>cc sol fá</i>	68
<i>Exemplo 1.11.</i> Solmização do exemplo com nota alterada pelo bemol.....	69
<i>Exemplo 1.12.</i> Demonstração da primeira parte da solmização com nota alterada pelo sustenido - <i>ut</i> posicionado no signo <i>g sol ré ut</i>	69
<i>Exemplo 1.13.</i> Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo sustenido - <i>ut</i> posicionado no signo <i>d lá sol ré</i>	70
<i>Exemplo 1.14.</i> Solmização do exemplo com nota alterada pelo sustenido.....	70
<i>Exemplo 1.15.</i> Demonstração das sílabas <i>ut</i> , <i>fá</i> inferior e <i>fá</i> superior na “ordem da subida e da descida”.....	71
<i>Exemplo 1.16.</i> Demonstração das sílabas <i>mi</i> & <i>lá</i> na “ordem da subida e da descida”.....	72
<i>Exemplo 1.17.</i> Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo sustenido - <i>ut</i> posicionado no signo <i>g sol ré ut</i>	73
<i>Exemplo 1.18.</i> Solmização do exemplo com nota alterada pelo sustenido e pelo bemol.....	73
<i>Exemplo 1.19.</i> Sílabas de solmização <i>ut</i> posicionada no signo <i>d lá sol ré</i>	73
<i>Exemplo 1.20.</i> Solmização preservando a entonação adequada da nota alterada pelo sustenido.....	74
<i>Exemplo 1.21.</i> Solmização da “ordem da subida e da descida” com um bemol - <i>ut</i> no signo <i>cc sol fá</i>	74

<i>Exemplo 1.22.</i> Solmização da “ordem da subida e da descida” com dois bemois - <i>ut</i> no signo <i>f fá ut</i>	74
<i>Exemplo 1.23.</i> Exibição da solmização do último exemplo dado por Bathe (c. 1596, <i>f Biii a</i>) cuja melodia não possui todas as alterações grafadas.....	75
<i>Exemplo 1.24.</i> Transcrição dos exemplos para a prática do aprendiz - “ordem da subida e da descida”.....	76
<i>Exemplo 1.25.</i> Transcrição com indicação do deslocamento da sílaba <i>ut</i> (BATHE, c. 1596, <i>f Biii v-Biiij</i>).....	78
<i>Exemplo 1.26.</i> Localização do <i>ut</i> de acordo com William Bathe (c. 1596).....	79
<i>Exemplo 1.27.</i> Propriedade <i>b durum</i> segundo Thomas Morley (1597).....	80
<i>Exemplo 1.28.</i> Propriedade <i>naturalis</i> segundo Thomas Morley (1597).....	80
<i>Exemplo 1.29.</i> Propriedade <i>b molle</i> segundo Thomas Morley (1597).....	80
<i>Exemplo 1.30.</i> Mutação no signo F <i>f�a ut</i> – melodia em <i>cantus durus</i>	82
<i>Exemplo 1.31.</i> Mutação no signo <i>b�a ♯mi</i> e no signo e <i>l�a mi</i> – melodia em <i>cantus mollis</i>	83
<i>Exemplo 1.32.</i> Mutação no signo e <i>l�a mi</i> – melodia em <i>cantus mollis</i>	84
<i>Exemplo 1.33.</i> Solmização com o nome alterado das tr�s primeiras notas - melodia em <i>cantus mollis</i>	84
<i>Exemplo 1.34.</i> Solmização em <i>cantus mollis</i> com <i>b</i> no signo E <i>l�a mi</i>	86
<i>Exemplo 1.35.</i> Demonstração da solmização do último exemplo fornecido � <i>Philomathes</i> para a prática dos saltos intervalares.....	87
<i>Exemplo 1.36.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias A e C.....	89
<i>Exemplo 1.37.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias E e G.....	90
<i>Exemplo 1.38.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias B e F.....	91
<i>Exemplo 1.39.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias D e H.....	92
<i>Exemplo 1.40.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodia I.....	93
<i>Exemplo 1.41.</i> Emprego das sílabas <i>f�a-sol-l�a</i> para manter a entonação da relação intervalar.....	93
<i>Exemplo 1.42.</i> Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodia J.....	94
<i>Exemplo 1.43.</i> Solmização considerando o sustenido no signo E <i>l�a mi</i>	94
<i>Exemplo 1.44.</i> Solmização considerando o bemol no signo E <i>l�a mi</i> grafado na armadura de clave.....	95
<i>Exemplo 1.45.</i> Solmização no �mbito de tr�s oitavas – melodia sem <i>b</i> no início do pentagrama.....	102
<i>Exemplo 1.46.</i> Solmização no �mbito de tr�s oitavas – melodia com <i>b</i> no signo <i>b�a ♯mi</i>	102

<i>Exemplo 1.47.</i> Solmização no âmbito de três oitavas – melodia com \flat nos signos $\flat f \acute{a} \natural$ <i>mi</i> & <i>E lá mi</i>	102
<i>Exemplo 1.48.</i> Solmização no âmbito de três oitavas – melodia com \flat nos signos $\flat f \acute{a} \natural$ <i>mi</i> , <i>E lá mi</i> & <i>a lá mi ré</i>	102
<i>Exemplo 1.49.</i> Três bemois na clave – <i>mi</i> em <i>d lá sol ré</i>	107
<i>Exemplo 1.50.</i> Esquema comparativo da solmização de acordo com os preceitos fornecidos pelos tratadistas.....	113

CAPÍTULO 2

<i>Exemplo 2.1.</i> Sucessão do intervalo de 5 ^a para a 8 ^a permitida em movimento descendente (MORLEY, 1597, p. 73).....	125
<i>Exemplo 2.2.</i> Sucessão do intervalo de 5 ^a para a 8 ^a proibida em movimento ascendente (MORLEY, 1597, p. 77).....	126
<i>Exemplo 2.3.</i> Primeiro contraponto composto pelo aprendiz (MORLEY, 1597, p. 72).....	127
<i>Exemplo 2.4.</i> Dissonâncias bem empregadas em cadências (MORLEY, 1597, p. 74).....	127
<i>Exemplo 2.5.</i> Dissonâncias mal resolvidas em cadências (MORLEY, 1597, p. 74).....	128
<i>Exemplo 2.6.</i> Descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 76).....	128
<i>Exemplo 2.7.</i> Segundo contraponto de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 75).....	129
<i>Exemplo 2.8.</i> Sugestão para evitar a progressão da 8 ^a para a 12 ^a (MORLEY, 1597, p. 75).....	129
<i>Exemplo 2.9.</i> Primeiro exemplo de imitação ou frase musical (MORLEY, 1597, p. 76).....	130
<i>Exemplo 2.10.</i> Antecedente alterado (MORLEY, 1597, p. 76).....	131
<i>Exemplo 2.11.</i> Descante alterado duas 8 ^{as} abaixo (MORLEY, 1597, p. 76).....	131
<i>Exemplo 2.12.</i> Imitação ou frase musical (MORLEY, 1597, p. 76).....	132
<i>Exemplo 2.13.</i> Dissonâncias em figuras de valores menores (MORLEY, 1597, p. 79).....	132
<i>Exemplo 2.14.</i> Dissonâncias em descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 79).....	132
<i>Exemplo 2.15.</i> Primeiro exercício do aprendiz com semínimas e descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 79).....	133
<i>Exemplo 2.16.</i> Segunda lição do aprendiz com semínimas (MORLEY, 1597, p. 81).....	133
<i>Exemplo 2.17.</i> Correção da segunda lição do discípulo com semínimas – parte inicial.....	134
<i>Exemplo 2.18.</i> Correção da segunda lição do discípulo com semínimas – parte intermediária e final.....	134
<i>Exemplo 2.19.</i> Movimento descendente entre o descante e o cantochão – proibido (MORLEY, 1597, p. 83).....	135

<i>Exemplo 2.20.</i> Segunda parte do descante idêntica à primeira – proibido (MORLEY, 1597, p. 84).....	135
<i>Exemplo 2.21.</i> Primeira lição de frase reversa do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 85).....	136
<i>Exemplo 2.22.</i> Segunda lição de frase reversa do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 86).....	136
<i>Exemplo 2.23.</i> Exercício de “descante no baixo” do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 87).....	138
<i>Exemplo 2.24.</i> Correção do exercício de “descante no baixo” do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 87).....	138
<i>Exemplo 2.25.</i> Uma das primeiras lições com duas vozes sobre um cantochão de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 93).....	139
<i>Exemplo 2.26.</i> Lição a três vozes com a aplicação da técnica da imitação demonstrada pelo mestre <i>Gnorimus</i> (MORLEY, 1597, p. 94).....	140
<i>Exemplo 2.27.</i> Indicação dos erros no exercício a três vozes de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 94).....	140
<i>Exemplo 2.28.</i> Exercício a três vozes de <i>Philomathes</i> corrigido (MORLEY, 1597, p. 95).....	141
<i>Exemplo 2.29.</i> “Conclusões de passagem” no baixo e no alto (MORLEY, 1597, p. 128).....	144
<i>Exemplo 2.30.</i> Cadência com 5ª e 6ª (MORLEY, 1597, p. 143).....	146
<i>Exemplo 2.31.</i> Primeiro exercício a quatro vozes de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 143).....	147
<i>Exemplo 2.32.</i> Primeiro exercício a quatro vozes de <i>Philomathes</i> – corrigido (MORLEY, 1597, p. 144).....	147
<i>Exemplo 2.33.</i> Soprano e baixo em 10 ^{as} ascendentes – segunda nota do tenor em 8ª com o soprano (MORLEY, 1597, p. 145).....	148
<i>Exemplo 2.34.</i> Soprano e baixo em 10 ^{as} descendentes – primeira nota do tenor em 8ª com o soprano (MORLEY, 1597, p. 145).....	148
<i>Exemplo 2.35.</i> Vozes intermediárias em suas extensões apropriadas ocasionando 8 ^{as} e 5 ^{as} paralelas.....	148
<i>Exemplo 2.36.</i> Segunda lição a quatro vozes de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 146).....	149
<i>Exemplo 2.37.</i> Canção a quatro vozes do aprendiz com figuras musicais variadas (MORLEY, 1597, p. 149).....	150
<i>Exemplo 2.38.</i> Correção da canção a quatro vozes do aprendiz com figuras musicais variadas (MORLEY, 1597, p. 153).....	151
<i>Exemplo 2.39.</i> Sugestão de correção do erro 2 do Ex. 2.37.....	152
<i>Exemplo 2.40.</i> Canção a quatro vozes em imitação de <i>Polymathes</i> (MORLEY, 1597, p. 155).....	153

<i>Exemplo 2.41.</i> Lição de <i>Polymathes</i> com dois bemois na armadura de clave (MORLEY, 1597, p. 155).....	153
<i>Exemplo 2.42.</i> Lição de <i>Polymathes</i> com a armadura de clave alterada (MORLEY, 1597, p. 156).....	155
<i>Exemplo 2.43.</i> Canção a cinco vozes de <i>Philomathes</i> (MORLEY, 1597, p. 163).....	157
<i>Exemplo 2.44.</i> Uma das piores conclusões (MORLEY, 1597, p. 164).....	158
<i>Exemplo 2.45.</i> Exemplo de canção a cinco vozes com a frase musical longa (MORLEY, 1597, p. 170).....	160
<i>Exemplo 2.46.</i> Exemplo a seis vozes na forma de um madrigal (MORLEY, 1597, p. 171-172).....	161
<i>Exemplo 2.47.</i> Cânone <i>epidiatessaron</i> – movimento inicial não indicado no antecedente.....	162
<i>Exemplo 2.48.</i> Cânone <i>epidiatessaron</i> – movimento inicial indicado no antecedente.....	163
<i>Exemplo 2.49.</i> Cânone <i>epidiapente</i> – movimento inicial não indicado no antecedente.....	163
<i>Exemplo 2.50.</i> Cânone <i>epidiapente</i> – movimento inicial indicado no antecedente.....	163
<i>Exemplo 2.51.</i> “Duas vozes em uma per arsin & thesin na décima” sobre um cantochão (MORLEY, 1597, p.103).....	164
<i>Exemplo 2.52.</i> Resolução do “cânone em <i>epidiatessaron</i> ” no qual a melodia desce um tom a cada repetição.....	165
<i>Exemplo 2.53.</i> “Cânone a oito vozes em quatro recte & retro” (MORLEY, 1597, p. 176).....	165
<i>Exemplo 2.54.</i> Resolução dos cinco primeiros compassos do “cânone a oito vozes em quatro recte & retro” (MORLEY, 1597, p 176).....	166
<i>Exemplo 2.55.</i> Progressão com Mib na linha melódica do baixo (CAMPION, c. 1613, fC5v).....	179
<i>Exemplo 2.56.</i> Subdivisão do baixo (CAMPION, c. 1613, fC7a).....	180
<i>Exemplo 2.57.</i> Encadeamento das vozes - baixo e soprano em 3 ^{as} consecutivas (CAMPION, c. 1613, fD1a).....	182
<i>Exemplo 2.58.</i> Comparação do encadeamento das vozes - baixo com Fá \sharp e Fá \natural	183
<i>Exemplo 2.59.</i> Cadências (CAMPION, c. 1613, fD2v).....	184
<i>Exemplo 2.60.</i> Pequeno hino composto de acordo com as regras da tabela numérica (CAMPION, c. 1613, fD3a).....	185
<i>Exemplo 2.61.</i> Cadências da escala em “Sol com Sib” (CAMPION, c. 1613, fD5a).....	188
<i>Exemplo 2.62.</i> Cadências no II e IV graus – “Sol com Si \sharp ” (CAMPION, c. 1613, fD6v).....	188

<i>Exemplo 2.63.</i> Melodia do salmo que começa em Fá e termina em Sol (CAMPION, c. 1613, <i>fD7a</i>).....	189
<i>Exemplo 2.64.</i> Linha do baixo proposta por Campion para a melodia do salmo que começa em Fá e termina em Sol (CAMPION, c. 1613, <i>fD7a</i>).....	189
<i>Exemplo 2.65.</i> Versão a quatro vozes de Campion para a melodia do salmo (CAMPION, c. 1613, <i>fD7v</i>).....	190
<i>Exemplo 2.66.</i> Progressões 6 ^a m-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c.1613, <i>fE5v</i>)...195	
<i>Exemplo 2.67.</i> Progressões 6 ^a M-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c.1613, <i>fE6a</i>)...196	
<i>Exemplo 2.68.</i> Progressões 6 ^a M-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, <i>fE6v</i>).....	196
<i>Exemplo 2.69.</i> Modificação da relação intervalar das vozes superiores ao excluir o baixo inferior - 3 ^{as} entre os baixos.....	215
<i>Exemplo 2.70.</i> Modificação da relação intervalar das vozes superiores ao excluir o baixo inferior - 6 ^{as} entre os baixos.....	215
<i>Exemplo 2.71.</i> Primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 130).....	227
<i>Exemplo 2.72.</i> Fuga <i>per Arsin & Thesin</i> (SIMPSON, 1667, p. 132).....	228
<i>Exemplo 2.73.</i> “Fuga dobrada” - duas frases musicais distintas (SIMPSON, 1667, p. 134).....	229

CAPÍTULO 3

<i>Exemplo 3.1.</i> Melodia em <i>cantus durus</i>	248
<i>Exemplo 3.2.</i> Presença do bemol no signo $\flat f\grave{a} \sharp mi$ em <i>cantus durus</i> / “I - See, see, myne owne sweet iewell” (1593).....	249
<i>Exemplo 3.3.</i> Presença do bemol no signo $\flat f\grave{a} \sharp mi$ em <i>cantus durus</i> / “V – Hould out my hart” (1593).....	249
<i>Exemplo 3.4.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em <i>cantus durus</i> / “V- Hould out my hart” (1593).....	249
<i>Exemplo 3.5.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em <i>cantus durus</i> / “XI - Fyre and lightning” (1595/1619).....	250
<i>Exemplo 3.6.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em <i>cantus durus</i> / “XV- In nets of goulden wyes (1595/1619).....	250
<i>Exemplo 3.7.</i> Sílabas de solmização em comum entre as melodias <i>b durum</i> e <i>b molle</i>	250
<i>Exemplo 3.8.</i> Solmização das notas alteradas pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / “I – See, see, myne owne sweet iewell” (1593).....	251

<i>Exemplo 3.9.</i> Solmização das notas alteradas pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / “XVII – I loue alas” (1595).....	251
<i>Exemplo 3.10.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / <i>sextus</i> “XVIII – Stay hard runne” (1597).....	252
<i>Exemplo 3.11.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / <i>cantus</i> “V – Singing alone sat my sweet (1595).....	252
<i>Exemplo 3.12.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / “XVIII – Stay hart” (1597).....	252
<i>Exemplo 3.13.</i> Solmização da passagem descendente alterada pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / <i>cantus</i> “V – Singing alone sat my sweet Amarillis” (1595).....	252
<i>Exemplo 3.14.</i> Solmização da passagem descendente alterada pelo sustenido em <i>cantus durus</i> / <i>altus</i> “XVII – I loue alas I loue thee” (1595).....	252
<i>Exemplo 3.15.</i> Melodia em <i>cantus mollis</i>	253
<i>Exemplo 3.16.</i> Presença do bemol no signo e <i>lá</i> em <i>cantus mollis</i> / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).....	253
<i>Exemplo 3.17.</i> Presença do bemol no signo e <i>lá</i> em <i>cantus mollis</i> / “III – Sweet Nimphe” (1595/1619).....	253
<i>Exemplo 3.18.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis</i> / <i>altus</i> “XV- Those daintie Daffadillies” (1595).....	254
<i>Exemplo 3.19.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis</i> / <i>bassus</i> “XVII- Where art” (1593).....	254
<i>Exemplo 3.20.</i> Presença do bemol no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis</i> / <i>quintus</i> e <i>bassus</i> “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).....	254
<i>Exemplo 3.21.</i> Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e <i>lá mi</i> / <i>bassus</i> “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).....	254
<i>Exemplo 3.22.</i> Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e <i>lá mi</i> / <i>altus</i> “II – False loue did me” (1597).....	255
<i>Exemplo 3.23.</i> Solmização do trecho em grau conjunto com bemol no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis</i> / <i>altus</i> “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).....	255
<i>Exemplo 3.24.</i> Entonação da nota alterada pelo bemol.....	256
<i>Exemplo 3.25.</i> Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e <i>lá mi</i> / <i>altus</i> “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).....	256
<i>Exemplo 3.26.</i> Solmização da passagem alterada pelo \flat no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis</i> / “XVIII – What ayles my darling” (1593).....	256

<i>Exemplo 3.27.</i> Solmização da passagem alterada pelo \flat no signo e <i>lá mi</i> em <i>cantus mollis / quintus</i> “II – False loue did me” (1597).....	256
<i>Exemplo 3.28.</i> Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e <i>lá mi – bassus</i> “XVIII – What ayles my darling” (1593).....	257
<i>Exemplo 3.29.</i> Bemol como sinal de precaução / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).....	257
<i>Exemplo 3.30.</i> Solmização de passagens alteradas pelo sustenido em <i>cantus mollis / altus & tenor</i> “II – False loue did me” (1597).....	257
<i>Exemplo 3.31.</i> Entonação da nota alterada pelo sustenido.....	258
<i>Exemplo 3.32.</i> Solmização do signo $\flat f\acute{a} \sharp mi$ alterado pelo sustenido em <i>cantus mollis /</i> “XIV – Fyer fyer” (1595).....	258
<i>Exemplo 3.33.</i> Solmização do signo $\flat f\acute{a} \sharp mi$ alterado pelo sustenido em <i>cantus mollis /</i> “II – False Loue did me” (1597).....	259
<i>Exemplo 3.34.</i> Solmização do signo $\flat f\acute{a} \sharp mi$ alterado pelo sustenido em <i>cantus mollis /</i> “XVII – Where art” (1593).....	259
<i>Exemplo 3.35.</i> 5 ^{as} consecutivas em movimento descendente – proibido / “XVIII – Stay hart” (1597).....	262
<i>Exemplo 3.36.</i> 5 ^{as} consecutivas em movimento descendente – proibido / “XIV – Fyer, fyer” (1595).....	262
<i>Exemplo 3.37.</i> 8 ^{as} consecutivas em movimento ascendente – proibido / “V – Hould out my hart” (1593).....	263
<i>Exemplo 3.38.</i> Progressão 5 ^a -8 ^a (movimento ascendente) permitida em canção a mais vozes / “XVII – I loue alas” (1595).....	263
<i>Exemplo 3.39.</i> Passagem 5 ^a -8 ^a (movimento ascendente) permitida em canções a mais vozes / “II – False loue did me” (1597).....	263
<i>Exemplo 3.40.</i> Passagem 8 ^a -5 ^a (batendo a cara na oitava) / “XVII – Where art” (1593).....	264
<i>Exemplo 3.41.</i> Passagem 8 ^a -5 ^a (batendo a cara na oitava) / “XVIII – Stay hart” (1597).....	264
<i>Exemplo 3.42.</i> Progressão 8 ^a -5 ^a (voz superior desce com salto e a inferior desce em grau conjunto) / “II – False loue did me inuegle” (1597).....	265
<i>Exemplo 3.43.</i> Passagem 8 ^a -5 ^a com as duas vozes ascendentes / “I – See, see myne owne sweet iewell” (1593).....	265
<i>Exemplo 3.44.</i> Passagem 8 ^a -5 ^a com as duas vozes ascendentes / “XIV – Fyer, fyer” (1595)....	265
<i>Exemplo 3.45.</i> Progressão 6 ^a -1 ^a em composição a duas vozes / “XV – In nets of goulden wyes” (1619/1595)	266

<i>Exemplo 3.46.</i> Progressão 8 ^a -1 ^a em composição a duas vozes / “XI – Fyre and lightning” (1619/1595).....	266
<i>Exemplo 3.47.</i> Dissonância inserida na primeira parte da nota – proibido / “V – Singing alone sat my sweet Amarillis” (1595).....	266
<i>Exemplo 3.48.</i> Dissonância inserida na primeira parte da nota – proibido / “XVIII – What ayles my darling” (1593).....	266
<i>Exemplo 3.49.</i> Dissonância inserida na primeira parte da nota – em síncope / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).....	267
<i>Exemplo 3.50.</i> Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 6 ^a / “XV – In nets of goulden wyes” (1619/1595).....	267
<i>Exemplo 3.51.</i> Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 3 ^a / “III – Sweet Nimphe” (1619/1595).....	267
<i>Exemplo 3.52.</i> Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 8 ^a / “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).....	268
<i>Exemplo 3.53.</i> Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 5 ^a / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).....	268
<i>Exemplo 3.54.</i> Frases musicais (imitação) / “V – Hould out my hart” (1593).....	269
<i>Exemplo 3.55.</i> Frases musicais (imitação) / “I – See, see myne owne sweet iewell” (1593)....	269
<i>Exemplo 3.56.</i> Passagem com sonoridade reduzida / “XVIII – Stay hart runne” (1597).....	270
<i>Exemplo 3.57.</i> Identificação dos semitons / <i>cantus</i> “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	274
<i>Exemplo 3.58.</i> Inserção das sílabas <i>mi-fá</i> e <i>fá-lá</i> / <i>cantus</i> “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	274
<i>Exemplo 3.59.</i> Nomeação das outras notas / <i>cantus</i> “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	274
<i>Exemplo 3.60.</i> Demonstração das tentativas para a solmização do excerto alterado pelo sustenido / <i>cantus</i> “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	274
<i>Exemplo 3.61.</i> Identificação dos semitons / <i>cantus</i> “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].....	275
<i>Exemplo 3.62.</i> Inserção das sílabas <i>mi-fá</i> e <i>fá-lá</i> / <i>cantus</i> “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].....	275
<i>Exemplo 3.63.</i> Opções para a solmização dos semitons / <i>cantus</i> “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].....	275

<i>Exemplo 3.64.</i> Nomeação das outras notas / <i>cantus</i> “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].....	275
<i>Exemplo 3.65.</i> Demonstração da tentativa de solmização do semitom com as sílabas <i>mi-fã</i> ou <i>lá-fã</i> / <i>cantus</i> “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].....	276
<i>Exemplo 3.66.</i> Solmização de passagens alteradas pelo sustenido – canção sem sinal na clave / “II – The man. of Life Wright [1613, livro 1].....	277
<i>Exemplo 3.67.</i> Solmização de passagens alteradas pelo sustenido – canção sem sinal na clave / “XVII – Come away” [1613, livro 2].....	277
<i>Exemplo 3.68.</i> Solmização de passagens alteradas pelo bemol e pelo sustenido – canção com um bemol na clave / “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	278
<i>Exemplo 3.69.</i> Demonstração da solmização da passagem em grau conjunto descendente alterada pelo bemol / <i>cantus</i> “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	278
<i>Exemplo 3.70.</i> Sugestão de solmização do excerto da canção com diferentes armaduras de clave / “III – There is none” [1613, livro 2].....	280
<i>Exemplo 3.71.</i> Sugestão de solmização da passagem cromática / <i>tenor</i> “IV – Ovt of my soles” [1613, livro 1].....	280
<i>Exemplo 3.72.</i> Sugestão de solmização da passagem cromática / <i>cantus</i> “VIII – Tyne thy Musique” [1613, livro 1].....	281
<i>Exemplo 3.73.</i> Sugestão de solmização / “IX – Good men shew” [1613, livro 2].....	281
<i>Exemplo 3.74.</i> Sugestão de solmização – dois bemois na clave / “III- Haden no thy tarde hart” [1613, livro 2].....	281
<i>Exemplo 3.75.</i> Solmização de escala com três bemois.....	282
<i>Exemplo 3.76.</i> Sugestão de solmização das passagens alteradas pelo sustenido – três bemois na clave / “VIII – Tyne thy Musique” [1613, livro 1].....	282
<i>Exemplo 3.77.</i> Sugestão de solmização das passagens alteradas pelo bemol e sustenido – três bemois na clave / “IV – O watt vnhop’t for sweet supply” [1613, livro 2].....	282
<i>Exemplo 3.78.</i> Demonstração solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo <i>dd lá sol</i> – <i>cantus</i> “IV – O watt vnhop’t for sweet supply” [1613, livro 2].....	283
<i>Exemplo 3.79.</i> Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “II – The man. of Life Wright” [1613, livro 1].....	287
<i>Exemplo 3.80.</i> Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “VI – Brauely deckt” [1613, livro 1].....	289
<i>Exemplo 3.81.</i> Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “VIII – Tyne thy Musique” [1613, livro 1].....	290

<i>Exemplo 3.82.</i> Cadência inapropriada na escala menor (IV grau) / “IV – Ovt of my soles depth” [1613, livro 1].....	292
<i>Exemplo 3.83.</i> Relação inarmônica / <i>bassus</i> e <i>altus</i> “VI – Faine would I my loue disclose” [1613, livro 2].....	293
<i>Exemplo 3.84.</i> Relação inarmônica / <i>bassus</i> e <i>cantus</i> “XII – The peacefull Westerne winde” [1613, livro 2].....	293
<i>Exemplo 3.85.</i> Relação inarmônica / <i>bassus</i> e <i>cantus</i> “XVII – Come away” [1613, livro 2]....	293
<i>Exemplo 3.86.</i> Intervalo de 6ª quando o baixo está no IV grau (escala Sol com Sib) / “IV– Ovt of my soles” [1613, livro 1].....	294
<i>Exemplo 3.87.</i> Intervalo de 6ª quando o baixo está no V grau (escala Sol com Sib) / “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].....	294
<i>Exemplo 3.88.</i> Intervalo de 6ª quando o baixo está no I grau (escala Sol com Sib) / “III – Haden no thy tarde hart” [1613, livro 2].....	294
<i>Exemplo 3.89.</i> Utilização simultânea da 5ª e da 6ª na cadência / “XIII – There is none” [1613, livro 2].....	295
<i>Exemplo 3.90.</i> Fá# no baixo (inclusão da 6ª) / “XVI – Awake thou heauy spright” [1613, livro 1].....	295
<i>Exemplo 3.91.</i> Posicionamento do <i>mi</i> em canções sem sinal na clave / “[150] Hail happy day”.....	298
<i>Exemplo 3.92.</i> Solmização das notas alteradas pelo sustenido (sílabas <i>fá</i> & <i>sol</i>) / “[150] Hail happy day”.....	298
<i>Exemplo 3.93.</i> Solmização das notas alteradas pelo sustenido (sílaba <i>fâ</i>) / “[117] Comely Swain”.....	298
<i>Exemplo 3.94.</i> Bemol como sinal de precaução / <i>cantus primus</i> “[150] Hail happy day”.....	299
<i>Exemplo 3.95.</i> Bemol utilizado para anular o sustenido precedente / <i>cantus primus</i> “[150] Hail happy day”.....	299
<i>Exemplo 3.96.</i> Posicionamento do <i>mi</i> em canções com um bemol na clave / “[216] Come let us sit”.....	299
<i>Exemplo 3.97.</i> Posicionamento do <i>mi</i> em canções com dois bemois na clave / “[188] Come here’s to thee Jack”.....	299
<i>Exemplo 3.98.</i> Solmização da nota com bemol na clave alterada pelo sustenido / “[216] Come let us sit”.....	300

<i>Exemplo 3.99.</i> Solmização das notas com bemol na clave alteradas pelo sustenido / “[188] Come here’s to thee Jack”	300
<i>Exemplo 3.100.</i> Solmização da passagem alterada pelo bemol / <i>cantus primus</i> “[216] Come let us sit”	300
<i>Exemplo 3.101.</i> Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol / <i>bassus</i> “[216] Come let us sit”	300
<i>Exemplo 3.102.</i> Solmização passagem alterada pelo bemol – movimento descendente / <i>cantus primus</i> “[216] Come let us sit”	301
<i>Exemplo 3.103.</i> Demonstração da solmização da passagem em grau conjunto descendente alterada pelo bemol / <i>bassus</i> “[216] Come let us sit”	301
<i>Exemplo 3.104.</i> Entonação da nota alterada pelo sustenido – <i>ut</i> posicionado no signo <i>d lá sol ré</i>	301
<i>Exemplo 3.105.</i> Solmização da passagem alterada pelo sustenido – <i>ut</i> posicionado no signo <i>g sol ré ut</i>	301
<i>Exemplo 3.106.</i> Proposta de solmização da “ordem da subida e da descida” com o <i>ut</i> no signo <i>a lá mi ré</i> de acordo com Bathe (c. 1596)	302
<i>Exemplo 3.107.</i> Escala com dois sustenidos - posicionamento dos semitons de acordo com Champion (c. 1613)	302
<i>Exemplo 3.108.</i> Proposta de solmização de canções com dois sustenidos na clave / “[212] Though the Tyrant”	303
<i>Exemplo 3.109.</i> Proposta de solmização de canções com dois sustenidos na clave – notas alteradas pelo sustenido / “[214] When fair Cloris”	303
<i>Exemplo 3.110.</i> Cadência inapropriada em “Ré com Fá#” (VI grau) / “[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep”	305
<i>Exemplo 3.111.</i> Cadência inapropriada em “Fá com Lá ^h ” (VI grau) / “[216] Come let us sit, let Dring”	306
<i>Exemplo 3.112.</i> Cadência inapropriada em “Dó com Mi ^h ” (III grau) / “[150] Hail happy day”	306
<i>Exemplo 3.113.</i> Progressões de acordo com a primeira e segunda regras da tabela numérica de Champion / “[214] When fair Cloris”	307
<i>Exemplo 3.114.</i> Utilização das 6 ^{as} em locais não mencionados no tratado de Champion / “[216] Come let us sit, let Dring”	308

<i>Exemplo 3.115.</i> Utilização das 6 ^{as} em locais não mencionados no tratado de Campion / “[212] Though the Tyrant”.....	308
<i>Exemplo 3.116.</i> Intervalo de 4 ^a e 6 ^a no mesmo acorde (baixo no IV grau) / “[188] Come here’s to thee Jack”.....	309
<i>Exemplo 3.117.</i> Intervalo de 4 ^a e 6 ^a no mesmo acorde (baixo no V e VI graus) / “[212] Though the Tyrant”.....	309
<i>Exemplo 3.118.</i> Utilização concomitante da 5 ^a e da 6 ^a / “[212] Though the Tyrant”.....	310
<i>Exemplo 3.119.</i> Progressão de duas 5 ^{as} consecutivas entre <i>cantus primus</i> e <i>bassus</i> / “[216] Come let us sit”.....	310
<i>Exemplo 3.120.</i> Relação inarmônica / <i>cantus primus</i> e <i>bassus</i> “[150] Hail happy day”.....	311
<i>Exemplo 3.121.</i> Relação inarmônica / <i>cantus secundus</i> e <i>bassus</i> “[150] Hail happy day”.....	311
<i>Exemplo 3.122.</i> Relação inarmônica / <i>medius</i> e <i>bassus</i> “[212] Though the Tyrant”.....	311
<i>Exemplo 3.123.</i> Relação inarmônica / <i>cantus secundus</i> e <i>bassus</i> “[216] Come let us sit”.....	311
<i>Exemplo 3.124.</i> Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do <i>mi</i> (sem bemol na clave) / Exemplo [1].....	314
<i>Exemplo 3.125.</i> Posicionamento do <i>mi</i> (sem bemol na clave) / Exemplo [3].....	314
<i>Exemplo 3.126.</i> Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do <i>mi</i> (um bemol na clave) / Exemplo [11].....	314
<i>Exemplo 3.127.</i> Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do <i>mi</i> (um bemol na clave) / Exemplo [4].....	315
<i>Exemplo 3.128.</i> Possibilidade de solmização considerando o bemol ao preencher o salto intervalar (<i>treble</i>) / Exemplo [7].....	315
<i>Exemplo 3.129.</i> Sugestão de solmização / Exemplo [4].....	316
<i>Exemplo 3.130.</i> Sugestão de solmização / Exemplo [7].....	316
<i>Exemplo 3.131.</i> Sugestão solmização de escala com dois sustenidos – <i>mi</i> em <i>cc sol fá</i>	317
<i>Exemplo 3.132.</i> Sugestão de solmização (dois sustenidos na clave) / Exemplo [14].....	317
<i>Exemplo 3.133.</i> Sugestão de solmização (dois sustenidos na clave) / Exemplo [15].....	318
<i>Exemplo 3.134.</i> Cadência inapropriada na escala maior (VI grau) / Exemplo [15].....	320
<i>Exemplo 3.135.</i> Relação inarmônica da progressão 3 ^a M-3 ^a M / Exemplo [4].....	321
<i>Exemplo 3.136.</i> Relação inarmônica da progressão 3 ^a M-3 ^a M / Exemplo [11].....	322
<i>Exemplo 3.137.</i> Relação inarmônica da progressão 6 ^a m-6 ^a m / Exemplo [14].....	322
<i>Exemplo 3.138.</i> Relação inarmônica da progressão 6 ^a m-6 ^a m / Exemplo [15].....	322

LISTA DE ABREVIATURAS

a = anverso

aum. = aumentado

c. = cerca

comp. = compasso

dim. - diminuto

Dó₄ = dó central

Ex. = Exemplo

F = *fá*

Fig. = Figura

f = *fólio*

L = *lá*

M = *mi*

St = semitom

S = *sol*

Tab. = Tabela

T = tom

v = verso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 35
CAPÍTULO 1 – PRINCÍPIOS DA SOLMIZAÇÃO DE ACORDO COM A PRÁTICA INGLESA (SÉCULOS XVI-XVII)	p. 41
1.1. Breve panorama da tratadística musical inglesa nos séculos XVI e XVII – a escolha do material	p. 42
1.2. Diretrizes editoriais	p. 46
1.3. <i>Gammaut</i>	p. 47
1.3.1. Clave	p. 51
1.3.2. Vozes	p. 54
1.3.3. Signo	p. 55
1.3.4. Dedução e propriedades	p. 58
1.4. Solmização	
1.4.1. William Bathe (c. 1596)	p. 63
1.4.2. Thomas Morley (1597)	p. 80
1.4.3. Thomas Campion (c. 1613)	p. 96
1.4.4. John Playford (1655)	p. 99
1.4.5. Christopher Simpson (1667)	p. 105
1.5. Considerações	p. 111
CAPÍTULO 2 – PRINCÍPIOS DO CONTRAPONTO DE ACORDO COM A PRÁTICA INGLESA (SÉCULOS XVI-XVII)	p. 115
2.1. Contraponto	p. 116
2.2. Intervalos	p. 120
2.3. Princípios da composição	
2.3.1. Thomas Morley (1597)	p. 125
2.3.1.1. Imitação.....	p. 130
2.3.1.2. Dissonâncias.....	p. 132
2.3.1.3. Reverso de uma frase musical.....	p. 135
2.3.1.4. Descante no baixo.....	p. 137
2.3.1.5. Composição a três vozes.....	p. 138
2.3.1.6. Cadências	p. 143
2.3.1.7. Composição a quatro vozes.....	p. 145
2.3.1.8. Composição a cinco vozes.....	p. 156
2.3.1.9. Composição a seis vozes.....	p. 161
2.3.1.10. Cânone	p. 162
2.3.2. Thomas Campion (c. 1613)	
2.3.2.1. Tabela numérica	p. 172
2.3.2.2. Utilização da 6 ^a	p. 178
2.3.2.3. Terças consecutivas entre o soprano e o baixo	p. 182
2.3.2.4. Cadências	p. 184
2.3.2.5. Escala maior e escala menor	p. 186
2.3.2.6. Progressões - consonâncias perfeitas e imperfeitas	p. 190
2.3.3. Christopher Simpson (1667)	p. 206
2.3.3.1. Escalas e suas cadências	p. 207
2.3.3.2. Composição a duas vozes	p. 208
2.3.3.3. Composição a três vozes.....	p. 209
2.3.3.4. Composição a quatro vozes.....	p. 211
2.3.3.5. Composição a cinco, seis, sete e oito vozes	p. 212

2.3.3.6. Utilização simultânea da 5ª e da 6ª	p. 215
2.3.3.7. Utilização da 6ª	p. 216
2.3.3.8. O uso das dissonâncias	p. 218
2.3.3.9. Descante florido	p. 222
2.3.3.10. Fuga	p. 226
2.3.3.11. Cânone	p. 231
2.4. Considerações	p. 239
CAPÍTULO 3 – SOLMIZAÇÃO E CONTRAPONTO: A APLICAÇÃO DAS REGRAS	p. 243
3.1. Thomas Morley	
3.1.1. Estudo da solmização	p. 246
3.1.2. Estudo do contraponto	p. 261
3.2. Thomas Campion	
3.2.1. Estudo da solmização	p. 272
3.2.2. Estudo do contraponto	p. 285
3.3. John Playford	
3.3.1. Estudo da solmização	p. 297
3.3.2. Estudo do contraponto	p. 304
3.4. Christopher Simpson	
3.4.1. Estudo da solmização	p.313
3.4.2. Estudo do contraponto	p. 319
3.5. Considerações	p. 323
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 329
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 335
ANEXO A – TABELA DAS COMPOSIÇÕES	p. 343
ANEXO B – ANÁLISE DA SOLMIZAÇÃO	p. 363
ANEXO C – ANÁLISE DO CONTRAPONTO.....	p. 459

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa à investigação da aplicação prática dos principais conceitos da solmização e do contraponto a partir de um estudo sistemático de tratados ingleses publicados entre c. 1596-1667. O propósito das análises musicais é verificar se as regras da composição, do contraponto e da solmização, descritas muitas vezes pelos músicos em seus tratados, são factíveis, seja em suas próprias composições, seja, em geral, na música vocal inglesa do mesmo período.

Observa-se no cenário acadêmico brasileiro nos últimos vinte e cinco anos uma crescente produção relacionada à teoria e à prática musical dos séculos XVI-XVII. Apesar da importância dos estudos já realizados, a bibliografia disponível em português ainda é pequena.

Recentemente, importantes fontes primárias dos séculos XVI ao XVIII foram traduzidas para a língua portuguesa, acrescidas de bons estudos críticos. Destacamos as traduções de tratados do anônimo de Il Corago (entre 1620 e 1630); Girolamo Diruta (1593 e 1609); Thomas Morley (1597), Silvestro Ganassi (1535), Hotteterre (1719), Robinson (1603)¹.

Dos trabalhos acadêmicos brasileiros sobre a teoria e a prática musical dos séculos XVI e XVII, salientamos as pesquisas de Pereira, Tettamanti e Callegari (em andamento), além dos estudos concluídos de Pereira, Iafelice, Santos, Almeida, Lima, Vasques, Kubo, Diniz, Burmester, Ambiel, Aguilar, Miranda, Scarinci, Kühl².

¹ ARAÚJO, L. C. *A retórica em cena nas primeiras óperas do século XVI a partir de um tratado anônimo – IL CORAGO*. (ECA/USP); PORTO, D. R. *Girolamo Diruta: Il Transilvano Diálogo Sobre O Verdadeiro Modo De Tocar Órgão E Instrumentos De Teclado. Um estudo sistemático do tratado e da prática musical veneziana em princípios do séc. XVII - 1590-1620*. (ECA/USP); DOMINGOS, N. *Tradução comentada da primeira parte do tratado “A plaine and easie introduction to practicall musicke” (1597) de Thomas Morley*. (ECA/USP); 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*. (IA/UNICAMP); PEREIRA, R. *Flauta Doce e a Arte de Preludiar: tradução comentada do tratado L’Art de Preluder de Jacques Martin Hotteterre Le Romain*. (ECA/USP); BONI, F. F. *Girolamo Fantini: Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba (1638): tradução, comentários e aplicação a prática do trompete natural*. (IA/UNICAMP); ZWILLING, C. *The Schoole of Muscike, de Thomas Robinson: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII*. (IFCH/UNICAMP).

² (em andamento) PEREIRA, F. L. C. *A Evolução da Canzona e do Ricercare para Teclado na Itália entre o Renascimento e o Barroco de Girolamo Cavazzoni a Girolamo Frescobaldi*. (IA/UNESP); (em andamento) TETTAMANTI, G. da R. *Silvestro Ganassi e o modo de tocar artificioso: Um estudo sobre a pronuntiatio no repertório polifônico veneziano quinhentista*. (IA/UNICAMP); (em andamento) CALLEGARI, P. *As virtudes nos tratados de música dos séculos XVI a XVIII: orientações para o ensino de flauta doce*. (IA/UNICAMP); PEREIRA, F. L. C. *Da polifonia vocal ao ricercar imitativo - relações estruturais em obras de Adrian Willaert, Andrea Gabrieli e Claudio Merulo com base em cláusulas teóricas renascentistas* (IA/UNESP); IAFELICE, C. H. *O Cânone: inflexões sobre as origens e sua relação no desenvolvimento técnico-composicional da polifonia imitativa estrita no Renascimento* (IA/UNESP); SANTOS, J. B. *Consort de violinos: música instrumental germânica para mais de quatro vozes na segunda metade do século XVII*. (IA/UNICAMP); ALMEIDA, V. C. *Monteverdi e o Stile Concitato: uma poética guerreira no oitavo livro de Madrigais de 1638*. (ECA/USP); LINO, D. F. *“Lagrima di San Pietro” de Orlando di Lasso: um estudo de preparação e execução através de uma nova edição crítica e revisada*. (IA/UNICAMP); VASQUES, J. *Uma visão da melancolia nas Seven Teares de John Dowland*. (ECA/USP); KUBO, V. A. *Malinconia d’amore: a*

No cenário internacional, os conceitos de solmização e de contraponto vem sendo bastante discutidos por Gaudin (2013), Smith (2011), Mengozzi (2010), Murray (2010), Judd (2006), Bent (2002), Jeppensen (1992), Dahlhaus (1990)³. Dos livros que versam sobre a teoria e a prática musicais inglesas nos séculos XVI e XVII no cenário internacional, realçamos Murray (2014), Herissone (2013), Herissone e Howard (2013), Smith (2003), Herissone (2000), Judd (1998)⁴. Ainda devem ser destacadas as edições modernas dos tratados ingleses que, em geral, são reproduções das edições originais com excelentes introduções que elucidam muitas questões sobre a vida e, principalmente, sobre o conteúdo da obra daquele tratadista, como Karnes (2005), Wilson (2003), Rainbow (1982) e Harman (1973)⁵.

No Brasil, há poucos trabalhos discorrendo especificamente sobre a solmização e sobre o contraponto. Em minha dissertação de mestrado, ofereço um capítulo-guia para a leitura da primeira parte do tratado de Thomas Morley, cerne da minha pesquisa. Dentre os assuntos abordados, encontram-se a escala musical (*gammaut*), signos, claves, dedução, propriedades,

melancolia e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII. (UFPR); DINIZ, P. A. P. **Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1555 ca. 1635), Quatro Susanas Grosadas sobre a chanson Suzanne um Jour de Orlando di Lasso.** (IA/UNICAMP); BURMESTER, H. R. B. **Aspectos do Stylus Phantasticus nas tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651).** (UFPR); AMBIEL, A. H. de J. **Artifícios retóricos em “Lamentationes Jeremiae Prophetae” de Orlando di Lasso.** (IA/UNICAMP); AGUILAR, P. M. **Fala Flauta: Um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi e Bartolomeo Bismantova e sua aplicabilidade a intérpretes Brasileiros de Flauta Doce.** (IA/UNICAMP); MIRANDA, M. L. **Barbara Strozzi (1619-1677): Uma análise interpretativa das peças Lagrime mie e Amor dormiglione.** (IA/UNICAMP); SCARINCI, S. R. **Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Vezeza, 1619-1677).** (IA/UNICAMP); SCARINCI, S. R. **As Gallards de John Dowland: em busca de uma interpretação historicamente correta.** (IA/UNICAMP); KUHL, P. M. **Monteverdi e o lamento musical na primeira metade do século XVII.** (IFCH/UNICAMP).

³ GAULDIN, R. **A Practical Approach to 16th Century Counterpoint.** Long Grove: Waveland Press, 2013. 312 p.; SMITH, A. **The Performance of 16th-Century Music.** New York: Oxford University Press, 2011. 256 p.; MENGOZZI, S. **The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 304 p.; MURRAY, R. E.; WEISS, S. F.; CYRUS, C. J. (Ed.). **Music Education in the Middle Ages and the Renaissance.** Bloomington: Indiana University Press, 2010. 424 p.; JUDD, C. C. **Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes.** Edited by Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 364 p.; BENT, M. **Counterpoint, Composition and Musica Ficta.** Connecticut: Taylor & Francis Inc. 2002, 336 p.; JEPPESEN, K (1939). **Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century.** Translated by Glen Haydon. New York: Dover Publications, 1992. 302 p.; DAHLHAUS, C. **Studies on the Origin of Harmonic Tonality.** Translated by Robert O. Gjerdingen. New Jersey: Princeton University Press, 1990. 389 p.

⁴ MURRAY, T. **Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher.** Woodbridge: The Boydell Press, 2014. 285 p.; HERISSONE, R. **Musical Creativity in Restoration England.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 429 p.; HERISSONE, R.; HOWARD, A. (Ed.). **Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England.** Woodbridge: The Boydell Press, 2013. 376 p.; SMITH, J. L. **Thomas East and Music Publishing in Renaissance England.** New York: Oxford University Press, 2003. 248 p.; HERISSONE, R. **Music Theory in Seventeenth-Century England.** Oxford: Oxford University Press, 2000. 316 p.; JUDD, C. C. (Ed.). **Tonal Structures in Early Music.** Connecticut: Taylor & Francis Inc, 1998. 413 p.

⁵ KARNES, K. C. (Ed.). **A Briefe Introduction to the Skill of Song by William Bathe.** United Kingdom: Taylor & Francis Inc, 2005. 152 p.; WILSON, C. R. (Ed.). **A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion.** United Kingdom: Taylor & Francis Inc, 2003. 132 p. RAINBOW, B. (Ed.). **A Briefe Introduction to the Skill of Song, c. 1587.** 2nd ed. Woodbridge: Boydell Press, 2007. 80 p. MORLEY, T. **A Plain and Easy Introduction to Practical Music.** Edited by Alec Harman. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 325 p.

solmização etc. Delphim Porto (2013) disponibiliza um breve capítulo intitulado “Contraponto e Teoria Modal” em seu trabalho sobre Girolamo Diruta. Dessa forma, acredita-se que a presente pesquisa beneficiará estudantes e pesquisadores que se interessam pela prática musical dos séculos XVI e XVII especialmente do repertório inglês e permitirá novas pesquisas e discussões em língua portuguesa sobre os temas relacionados.

O desenvolvimento de métodos de solmização, a partir do século XI, amenizou a dificuldade do ensino e da aprendizagem das canções. As sílabas de solmização (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) facilitavam a leitura de qualquer linha melódica à primeira vista. A partir do final do século XVI, os músicos ingleses passaram a utilizar apenas quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*) para acomodar as sete notas musicais (a, b, c, d, e, f, g). Bathe (c. 1596) adverte que as sílabas *ut & ré* devem ser substituídas, respectivamente, por *sol & lá*. Morley (1597) ensina a solmização por meio do sistema que envolve mutações entre as deduções (hexacordes), enquanto Playford (1655) e Simpson (1667) estabelecem regras para a localização da sílaba *mi*.

O contraponto, termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação simultânea de linhas melódicas de acordo com certas regras, era também objeto de estudo de instrumentistas e cantores daquele período. O ensino do contraponto está previsto também em alguns manuais práticos ingleses. Morley, um dos mais importantes tratadistas ingleses do século XVI, dedica a segunda parte de seu tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) ao estudo do contraponto. Semelhantemente, Simpson também exhibe os princípios da composição (contraponto, intervalos, consonâncias, uso das dissonâncias etc.) em *A Compedium of Practical Musick* (1667).

Em geral, os tratados práticos musicais ingleses dos séculos XVI-XVII têm como principal receptor o indivíduo que visa obter a instrução musical básica necessária a um músico em formação. Percebe-se que grande parte dos autores ingleses versa sobre o contraponto, assim como sobre a solmização. Julga-se, portanto, pertinente a reflexão sobre a solmização e o contraponto a partir de uma investigação sistemática dessas fontes primárias. Além disto, considera-se significativo meditar as possíveis diferenças e/ou semelhanças entre o que os músicos ingleses escreveram e o que, de fato, estava sendo feito na prática naquela época.

Considerando o fato de que estes manuais práticos ingleses forneciam as instruções básicas que um músico aspirante necessitava a fim de aprender a cantar, a tocar um instrumento e até mesmo a compor, as seguintes perguntas foram suscitadas: é importante levar em consideração a solmização e o estudo do contraponto para a interpretação do repertório musical daquele período? Há diferenças entre o que os tratadistas escreviam e o que, de fato, estava sendo feito por eles na prática?

Pretende-se com esta pesquisa averiguar e analisar as possíveis conexões entre a solmização e o contraponto por meio de um estudo sistemático de tratados ingleses entre c. 1596-1667, além de discutir as prováveis semelhanças e/ou diferenças entre o que era produzido nos tratados e o que estava sendo realizado na prática pelos próprios autores.

Como relatado, apesar da importância dos trabalhos já realizados, a bibliografia disponível em português ainda é pequena. Sendo assim, esse trabalho será uma contribuição relevante para futuros estudos.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica relativa à música inglesa do fim do século XVI até aproximadamente a metade do XVII. A metodologia utiliza o levantamento e a leitura crítica dos tratados selecionados e da bibliografia relacionada ao tema.

Após a reunião de um extenso material envolvendo preceptivas e partituras, coletado em *The British Library* (Londres) e na biblioteca da *University of Manchester* (Manchester), foram selecionados cinco tratados e quarenta exemplos musicais.

Os tratados utilizados para o estudo da solmização e do contraponto nesta pesquisa são:

- BATHE, William – *A briefe introduction to the skill of song* (c. 1596)
- MORLEY, Thomas – *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597)
- CAMPION, Thomas – *A nevv vway of making fowre parts* (c. 1613)
- PLAYFORD, John – *An Introduction to the skill of musick in two books* (1655)
- SIMPSON, Christopher – *A compendium of practical musick* (1667)

Já as peças escolhidas para a análise são de autoria de Thomas Morley, Thomas Campion, John Playford e Christopher Simpson.

Este trabalho aborda, no primeiro capítulo, os aspectos do ensino da solmização por meio de um recorte de fontes primárias inglesas do final do século XVI até meados do XVII. Pretende-se evidenciar as singularidades do ensino da solmização praticada pelos ingleses, já que estes empregavam apenas quatro sílabas: *mi, fá, sol, lá*.

Os temas relacionados ao ensino do contraponto e, conseqüentemente, ao ensino da composição segundo preceitos ingleses serão discutidos no segundo capítulo. Nele, são evidenciadas as principais regras e as advertências expostas pelos autores, além de suas particularidades referentes ao ensino da composição, por exemplo, a tabela numérica de Campion (c. 1613).

Finalmente, o terceiro capítulo tem como objetivo discutir as semelhanças e/ou diferenças entre os tratados dos autores selecionados para esse estudo e suas composições musicais. Após investigar a maneira como a solmização, o contraponto e, conseqüentemente, a composição foram ensinados e abordados pelos tratadistas ingleses dos séculos XVI e XVII,

serão averiguados se os tópicos descritos em suas obras coincidem com o conteúdo exibido nas canções por eles compostas e se é possível, a partir de seus ensinamentos, solmizar as suas canções e identificar as características composicionais daquele autor.

No capítulo três, especificamente dedicado às análises musicais, busca-se entender se as regras da composição e da solmização são seguidas pelos autores em suas próprias publicações musicais.

O intuito deste trabalho é verificar se as regras da composição e da solmização que compositores ingleses descrevem em seus tratados têm aplicabilidade prática real.

CAPÍTULO 1 – PRINCÍPIOS DA SOLMIZAÇÃO DE ACORDO COM A PRÁTICA INGLESA (SÉCULOS XVI-XVII)

O intuito deste capítulo é abordar os aspectos do ensino da solmização por meio de um recorte de fontes primárias inglesas do final do século XVI até meados do XVII. O ensino musical daquela época pode ser compreendido mediante manuais e tratados musicais práticos que fornecem, em geral, os elementos básicos necessários para a leitura de partituras, além de, muitas vezes, versarem sobre as regras da composição e as do contraponto.

Os livros ingleses do final do século XVI até o fim do XVII são baseados no sistema hexacordal atribuído a Guido d'Arezzo. A solmização, sistema de ensino de solfejo, difundiu-se por toda Europa a partir do século XI. Esta tradição ainda pode ser observada em alguns tratados no século XVIII. Entretanto, a solmização descrita pelos autores ingleses difere parcialmente daquela que circulava no continente europeu.

Pretende-se evidenciar as singularidades do ensino da solmização praticada pelos ingleses, já que estes empregavam apenas quatro sílabas: *mi, fá, sol, lá*. Para este propósito, o presente trabalho baseia-se em cinco tratados representativos deste método: *A briefe introduction to the skill of song* (c. 1596) de William Bathe; *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597) de Thomas Morley; *A nevv vvay of making fowre parts* (c. 1613) de Thomas Campion; *An Introduction to the skill of musick in two books* (1655) de John Playford e *A compendium of practical musick* (1667) de Christopher Simpson. A escolha destes autores justifica-se por dedicarem-se ao ensino musical básico necessário à decodificação de uma partitura e por terem sido publicados na delimitação cronológica proposta⁶. Além disso, apesar de pequenas diferenças circunstanciais relativas ao ensino da solmização, em linhas gerais, estes tratados são concordantes entre si e representam o pensamento corrente daquela época.

⁶ Os manuais de ensino voltados ao aprendizado de um instrumento musical específico, mesmo quando apresentam noções básicas de leitura em seus primeiros capítulos, foram excluídos já que a sua inclusão extrapolaria o escopo desta pesquisa.

1.1. BREVE PANORAMA DA TRATADÍSTICA MUSICAL INGLESA NOS SÉCULOS XVI E XVII – A ESCOLHA DO MATERIAL

No que diz respeito às obras selecionadas para esse estudo, após avaliação do material coletado na *The British Library* (Londres) e na biblioteca da *University of Manchester* (Manchester), foram descartados manuais práticos destinados ao ensino do canto ou de alguns instrumentos, como alaúde, teorba, órgão, violino, flauta doce, flagelet, citharen, viola da gamba etc. que continham em sua primeira parte instruções musicais rudimentares e em seguida canções ou exercícios destinados à prática dos aprendizes. Entre eles:

- A. B. PHILOMUS. *Synopsis of vocal musick* (1680)
- BEVIN, Elway. *A briefe and short instruction of the art of musicke* (1631)
- DAVIDSON, Thomas. *Cantus, Songs and Fancies* (1666)
- GREETING, Thomas. *The Pleasant Companion: or new Lessons and Instructions for the Flagelet* (1675)
- MACE, Thomas. *Musick's Monument, or A Remembrances of the Best Practical Musick* (1676)
- PLAYFORD, John. *A Booke of New Lessons for the Cithern & Gittern* (1652)
- _____. *A Musicall Banquet set forth in three choice varieties of Musick* (1651)
- _____. *Musick's delight on the Cithren* (1666)
- _____. *Musick's recreation on the lyra viol* (1652)
- _____. *Musick's recreation on the viol, lyra-way* (1661)
- RAVENSCROFT, Thomas. *A Briefe Discovrse Of the true (but neglected) vse of Charact'ring the Degrees by their Perfection, Imperfection, and Diminution in Measurable Musicke, against the Common Practice and Custome of these Times* (1614)
- ROBINSON, Thomas. *The Schoole of Musicke* (1603)
- SALMON, Thomas. *An essay to the advancement of Musick* (1672)
- SIMPSON, Christopher. *The division-violist: or An introduction to the playing upon a Ground* (1659)

Os dois tratados abaixo também foram deixados de lado por estarem em manuscritos, o que faz supor uma circulação restrita entre aprendizes de música no século XVII.

- RAVENSCROFT, Thomas. *A Treatise of Practicall Musicke* (c. 1607)
- COPERARIO, John. *Rules how to Compose* (c. 1613)

A seguir, apresento uma lista com os nove principais tratados coletados, potencialmente úteis para esta pesquisa, acompanhados de uma breve descrição de seu conteúdo.

(c. 1596) BATHE, William - *A briefe introduction to the skill of song*

O tratado é dividido em duas partes: “As regras precedentes” e “As regras posteriores do canto”. De acordo com o autor, a habilidade no canto consiste em quatro assuntos: Nomeação, Quantidade, Tempo e Entonação. A escolha desta obra se deve, principalmente, pela importante contribuição de Bathe à prática musical inglesa. Em primeiro lugar, ele demonstra uma escala que abrange uma oitava: *ut-ré-mi-fá-sol-lá-fá-ut* e, em seguida, sugere o que ele denomina “A regra do *ut*” para o ensino da solmização. Além disso, é o primeiro autor a explicar que as sílabas *ut* & *ré* podem ser substituídas por *sol* & *lá* por uma questão de eufonia (*euphoniae*

gratia) antecipando, assim, o sistema de quatro sílabas que se tornou padrão na Inglaterra durante o século XVII. Embora não haja publicações de obras musicais suas, algumas questões discutidas em Bathe foram primordiais para o entendimento da prática da solmização.

(1596) ANÔNIMO - *The pathvway to musicke*

O livro começa com a definição de música. A seguir, observam-se ilustrações do hexacorde e do *gammaut*. Outros assuntos são abordados, como intervalos, claves, nomes das notas, formato das figuras musicais e suas pausas, explicação das ligaduras, modos, tempo, prolação, aumentação, diminuição etc. Um fato interessante é que Thomas Morley critica *The Pathway to Musicke* (1596) em seu *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick* (1597) e o acusa de roubar materiais dos teóricos germânicos Beurhusius e Lossius. Porém, a utilização de fontes era normal naquele tempo e esse comportamento de criticar alguém pelo fato de usar essas referências é um pouco incomum. Diferentemente de Morley que apresenta as deduções e as mutações para a correta solmização, *The Pathway to Musicke* [...] não se atém às elucidaciones básicas para o ensino da solmização e por este motivo não será incluído como fonte referencial nesta pesquisa.

(1597) MORLEY, Thomas – *A plaine and easie introduction to practicall musicke*

Apresentada em forma de diálogo entre o mestre *Gnorimus* e dois jovens aprendizes: *Philomathes* e *Polymathes*. O tratado é dividido em três partes: a primeira contém definições de elementos musicais como escala (*gammaut*), signos, claves, solmização, mutação, notas em ligadura, sinais de mensuração, pontos e proporções; a segunda seção é dedicada à arte do contraponto e do cânone, enquanto a terceira parte aborda questões da composição. A escolha do tratado de Morley para a presente pesquisa deve-se ao seu enfoque completo e pedagógico das principais definições musicais daquela época.

(c. 1613) CAMPION, Thomas - *A nevv vway of making fowre parts*

O tratado de Campion é dividido em “Prefácio”, “Do Contraponto”, “Dos Tons da Música” e “Da utilização de todas as consonâncias, perfeitas e imperfeitas”. Para Campion, o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação do semitom que é expressado por *mi-fá* ou *lá-fá*. Owens (1998, p. 211) salienta que a solmização de Campion, em contraste à solmização de Bathe e Morley, elimina completamente o *ut & ré*. De acordo com Wilson (2003, p. 3), o tratado de Campion revela ideias progressistas sobre a latente teoria das inversões, o baixo fundamental, cadências, tonalidade e a escala maior-menor. Logo, julga-se apropriado a

inclusão desta obra na presente pesquisa, já que seu conteúdo contempla os principais assuntos discutidos neste trabalho que são a solmização e o contraponto.

(1636) BUTLER, Charles – *The principles of musik in singing and setting*

Dividido em duas partes. O primeiro livro aborda os rudimentos musicais que qualquer estudante de música deveria dominar: modos, nomes das notas, figuras musicais, proporção, ligaduras, composição, intervalos, consonâncias e dissonâncias, sucessão de intervalos, síncopas, fuga, cânone etc. Já o segundo livro se detém aos usos da música e está disposto em três capítulos: I “Dos instrumentos”; II “Do uso Divino da Música em geral”; III “Do reconhecimento da Música Civil e o seu uso em geral”. Butler apresenta uma escala e um diagrama que mostram uma sétima letra (*pha*) distinguindo a quarta e a sétima notas (*fá & pha*) criando, assim, um sistema com um relacionamento exclusivo entre letra e sílaba, pelo menos dentro de uma determinada escala. No entanto, este sistema deve ter tido pouca utilidade na Inglaterra onde o *ut* e o *ré* já não eram mais utilizados e as quatro sílabas remanescentes (*mi, fá, sol, lá*) eram suficientes para a solmização. Sendo assim, sua obra não foi incluída nesse estudo.

(1655) CAMPION, Thomas – *The Art of Setting or composing of Musick in Parts*

Em 1655, Playford publica a segunda edição do tratado de Thomas Campion (1567 – 1620). Com anotações de Christopher Simpson, o conteúdo desta obra é praticamente o mesmo da primeira edição publicada em c. 1613. Portanto, para o presente trabalho, a primeira edição intitulada *A nevv vway of making fowre parts* (c. 1613) será utilizada.

(1655) PLAYFORD, John – *An introduction to the skill of musick in two books*

***algumas edições de Playford

- _____. *A breefe introduction to the skill of musick for song & viol* (1654)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick: for song and viol in two books* (1658)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in two books* (1660)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in two books* (1662)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in two books* (1664)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in three books* (1666)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in three books* (1667)
- _____. *A brief introduction to the skill of musick in three books* (1670)
- _____. *An introduction to the skill of musick in two books* (1655)
- _____. *An introduction to the skill of musick in two books* (1672)
- _____. *An introduction to the skill of musick in two books* (1674)
- _____. *An introduction to the skill of musick in two books* (1679)

A Breefe Introduction to the Skill of Musick e, posteriormente, *An Introduction to the Skill of Musick* apresentam informações sobre música e notação destinadas ao aprendiz: *gammaut*, solmização, nomes das notas, claves, figuras musicais e suas pausas, modos, modos gregos etc. De acordo com Dean-Smith e Temperley (*Grove Music Online*), uma análise do conteúdo das diferentes edições mostra que frequentemente uma “nova edição” difere pouco de sua antecessora, apesar da inclusão de novas partes e/ou lições. Uma descrição detalhada de todas as edições pode ser encontrada no “Apêndice C” do livro *Music Theory in Seventeenth-century England* de Herissone (2000, p. 253-270). Apesar deste tratado apresentar instruções sobre a viola da gamba e violino, o que necessariamente o excluiria do rol das obras analisadas nesta pesquisa, trata-se de uma fonte referencial. Segundo Dean-Smith e Temperley (*Grove Music Online*), a obra *Introduction to the skill of musick* foi influente por mais de 100 anos e suas seções foram copiadas ou citadas em numerosos tratados posteriores. Logo, sua inclusão faz-se necessária, uma vez que se trata de uma obra relevante especialmente pela questão do ensino da solmização. Para esta pesquisa, optou-se pela edição de 1655.

(1655) SIMPSON, Christopher. *The principles of practical musick*

O tratado é dividido em dois capítulos. O primeiro deles aborda questões melódicas como a escala de música, sílabas de solmização, regras para a correta colocação da Voz “*mi*”, sinais de claves etc. Já o segundo capítulo detém-se aos assuntos rítmicos, como a apresentação das figuras e pausas musicais, exposição dos modos antigos, sinais de mensuração e de diminuição, *tactus*, tempo de tripla, etc. Além disso, no final de sua obra, o autor disponibiliza algumas árias curtas e fáceis designadas aos aprendizes. Este tratado foi descartado porque seu conteúdo é basicamente o mesmo presente na primeira parte do *A compendium of practical musick* (1667) do mesmo autor que foi selecionado para esse estudo.

(1667) SIMPSON, Christopher – *A compendium of practical musick*

A escolha do *A compendium of practical musick* se justifica, pois o conteúdo da primeira parte deste tratado é essencialmente idêntico ao *The principles of practical musick* (1665). Os exemplos musicais e as demais ilustrações são as mesmas. Assim sendo, optou-se por utilizar como referência apenas o tratado de 1667 porque tem mais informações. A primeira trata dos rudimentos básicos de uma canção (os mesmos temas abordados no *The principles*). A segunda parte aborda os princípios da composição: contraponto, intervalos, consonâncias, cadências, como inventar a linha do baixo, como unir o soprano ao baixo, composição a três, quatro, cinco, seis, sete e oito vozes. A terceira parte ensina o uso das dissonâncias. A quarta seção versa sobre

os modos gregos, sucessão de terças e sextas, como criar uma fuga, enquanto a última parte discute o artifício do cânone.

Diante dos fatos expostos, os tratados utilizados para o estudo da solmização e do contraponto nesta pesquisa incluem:

- BATHE, William – *A briefe introduction to the skill of song* (c. 1596)
- MORLEY, Thomas – *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597)
- CAMPION, Thomas – *A new way of making fowre parts* (c. 1613)
- PLAYFORD, John – *An Introduction to the skill of musick in two books* (1655)
- SIMPSON, Christopher – *A compendium of practical musick* (1667)

1.2. DIRETRIZES EDITORIAIS

Para este trabalho, adotamos como referência para indicar a frequência sonora das notas o Dó central como “Dó₄” (C4). No entanto, a altura exata das notas no contexto da solmização é dada pelas letras dos signos: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b etc.

O vocábulo “Voz” (com letra maiúscula) refere-se unicamente à sílaba de solmização, de modo que a palavra “voz” (grafada com letra minúscula) reporta-se ao som produzido pelo aparelho fonador ou então à classificação da tessitura ou das partes de uma composição.

As sete notas da nossa atual escala diatônica foram grafadas com letras maiúsculas em fonte normal desta maneira: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si. Por outro lado, as Vozes, ou seja, as sílabas de solmização, foram uniformizadas com letras minúsculas em fonte itálica: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

Para a classificação dos intervalos, foram utilizadas as abreviaturas M (maior), m (menor), J (justo), aum. (aumentado), dim. (diminuto).

Os signos foram apresentados com a letra maiúscula ou minúscula em fonte normal (altura real da nota) e as Vozes em itálico, como *G sol ré ut, c sol fá ut, aa lá mi ré*.

Algumas fontes estão numeradas por folhas. Cada folha é composta de duas páginas: anverso e reverso. Para uma padronização e correta localização, optei por indicar da seguinte forma: Bathe (c. 1596, *f Aij a*), Campion (c. 1613, *f C3a*), no qual “*f*” significa *folio*, “*a*”, “anverso” e “*v*”, “reverso” da folha.

In a moneth and lesse I instructed a child about the age of eight yeeres, to sing a good number of songs, difficult crabbed Songs, to sing at the first sight, to be so indifferent for all parts, alterations, Cleues, flats, and sharpes, that he could sing a part of that kinde, of which he neuer learned any song, which child for strangeness was brought before the Lord Deputie of Ireland, to be heard sing: for there were none of his age, though he were longer at it, nor any of his time, (though he were elder) knowne beefore these
A.iiij. rules

Figura 1.1. Exemplo de paginação (BATHE, c. 1596, f Aiiij a).



In these last examples you may see what variety nature offers of her selfe, for if in the first Rule the Notes follow not in expected formality, this second way being quite contrary to the other, affords vs sufficient supply: the first and last two Notes rising and falling by degrees, are not so formall as the rest, yet thus they may be mollified, by breaking two of the first Notes.

C 3

8

Figura 1.2. Exemplo de paginação (CAMPION, c. 1613, f C3a).

Todas as traduções de fontes primárias ou secundárias apresentadas nesta tese são nossas. Quando se tratar de traduções feitas por outras pessoas, a devida informação será evidenciada.

Em alguns exemplos musicais o sinal (=) indica as possibilidades de nomeação da nota, enquanto (/) simboliza o ponto da mutação no contexto da solmização.

1.3. GAMMAUT

Segundo Herissone (2000, p. 74), “no final da segunda metade do século XVI, os rudimentos da altura do som ainda eram ensinados aos alunos de acordo com as teorias que tinham sido inventadas na Idade Média”⁷. Este sistema, geralmente atribuído a Guido d’Arezzo, baseava-se em uma escala de seis notas conhecida como “hexacorde” que seguia o padrão intervalar Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom (T-T-St-T-T).

De acordo com Cohen (2002, p. 341), o objetivo deste sistema era fazer com que o aluno de canto aprendesse a reconhecer e a produzir as notas da escala associando cada uma delas a uma estrutura intervalar que começasse com aquela nota. Sendo assim, a cada grau da escala

⁷ In the later half of the sixteenth century the rudiments of pitch were still taught to students according to theories which had been invented in medieval times (HERISSONE, 2000, p. 74).

associava-se uma sílaba de solmização que ajudava os estudantes na leitura à primeira vista de uma melodia desconhecida. Estas Vozes (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) provinham das primeiras sílabas de cada verso do hino a São João, *Ut queant laxis*⁸.

Uma das primeiras lições musicais dada pelos autores ingleses no final do século XVI e no decorrer do XVII é a descrição da escala musical chamada *gammaut*. Trata-se do âmbito no qual a música pode ser escrita e compreende, geralmente, vinte signos (vinte notas - de Sol₂ a Mi₅), como pode ser observado na Fig. 1.3.

The image shows a musical staff with ten lines, each labeled with a letter from 'e' to 'r'. The letters are grouped into three sections: 'Double or Treble Keyes' (e, dd, cc, bb), 'Mean Keyes' (a, g, f, e, d, c, b), and 'Grave or Basse Keyes' (G, F, E, D, C, B, A, r). The staff contains two musical phrases. The first phrase starts with 'la' on the 'e' line and ends with 'ut' on the 'r' line. The second phrase starts with 'lá' on the 'e' line and ends with 'ut' on the 'r' line. Various notes and rests are indicated with numbers and text like 'Sexta ut tertia', 'Quarta ut prima', 'Tercia deducio', and 'Secunda deducio'. To the right of the staff, there are counts for each line: '1 note.', '2 notes.', '2 notes.', '2 notes, 2 clifses.', '3 notes.', '3 notes.', '2 notes.', '3 notes.', '3 notes.', '2 notes, 2 clifses.', '3 notes.', '3 notes.', '2 notes.', '2 notes.', '2 notes.', '1 note.', '1 note.', '1 note.'. The word 'Phi.' is written at the bottom right of the staff.

Figura 1.3. Típica representação do *gammaut* (MORLEY, 1597, p. 2).

Playford (1655) expõe que

The *Gam-ut* is the Ground and Foundation of *Musick*, both *Vocall* and *Instrumentall*; and as *Ornithoparchus* reporteth, it was composed by *Guido Aretinus* about the year 960 (PLAYFORD, 1655, p. 1, grifo do autor).

O *gammaut* é o fundamento da música tanto vocal quanto instrumental e, como relata *Ornithoparcus*⁹, foi composta por *Guido d'Arezzo* por volta do ano 960.

Bathe (c. 1596, *f* Aiiiij v) relata que “a Escala de Música, que é chamada *gammaut*, contém dez linhas e dez espaços e é disposta em letras e sílabas [...]”¹⁰, como mostra a Fig. 1.4.

⁸ Para um estudo mais detalhado, ver: MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge, 2010. 286p.; SMITH, A. *The Performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 22-54; 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. 343-351.

⁹ Andreas Ornithoparcus (c. 1490): autor do tratado *Musicae activae micrologus* (1517) traduzido para o inglês por John Dowland em 1609.

¹⁰ The Scale of Musick, which is called Gam-ut, containeth 10 rules, and as many spaces; and is set downe in letter and sillables [...] (BATHE, c. 1596, *f* Aiiiij v).

ce	la	-fol		1 Note
dd	la	-fol		2 Notes
cc	fol	fa		2 Notes
bb	fa	b-mi		2 Notes 2 Clifffs
aa	la	mi	re	3 Notes
g-	fol	re	vt	3 Notes
f	fa	Vt		2 Notes
c-	la	mi		2 Notes
d	la	fol	re	3 Notes
c-	fol	fa	vt	3 Notes
b	fa	b-mi		2 Notes 2 Clifffs
a-	la	mi	re	3 Notes
G	fol	re	vt	3 Notes
F	fa	vt		2 Notes
E	la	mi		2 Notes
D	fol	re		2 Notes
C	fa	vt		2 Notes
B	mi			1 Note
A	re			1 Note
F	vt			1 Note

Hic. Middelt. Low.

Figura 1.4. *Gammaut* (BATHE, c. 1596, f Aiii v).

Owens (1998, p. 192) chama atenção para o fato da representação do *gammaut* de Bathe ser diferente de outras, como a de Morley por exemplo. Segundo a autora, Bathe distribui as sílabas em três colunas facilitando a visualização de quais sílabas estão associadas a cada letra e se a letra tem uma, duas ou três sílabas associadas a ela. Porém, este tipo de organização dificulta a visualização dos hexacordes.

Com relação à tessitura da escala, Morley (1597, p. 7), apesar de expor uma ilustração que contém vinte signos, comenta que a música não se limita a certas fronteiras e esclarece que “esta extensão era o âmbito da maioria das vozes, de modo que abaixo de Γ *ut* a voz parecia-se com uma espécie de *zumbido* e acima de E *lá*, com um tipo de chiado reprimido”¹¹.

Playford (1655) descreve que

And these, the usuall *Gam-uts* in Mr. *Morley* and others, do not 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 bee omitted; for the Compass of Musick ought not to be confin'd: [...] (PLAYFORD, 1655, p. 3, grifo do autor).

Estes, os *gammauts* comuns no Sr. *Morley* e em outros autores, não são excedidos, mas sabe-se que existem muitas notas em uso tanto acima quanto abaixo, tanto na música vocal quanto instrumental, que excedem este âmbito e que, portanto, não deveriam ser omitidas já que a extensão da música não deveria ser limitada [...].

Tal excerto sugere que, na prática, esta extensão estabelecida em vinte signos era extrapolada. Esta informação, na verdade, ilustra a disparidade entre uma referência do passado e a prática atual. Além disso, é comum os autores daquele período recuperarem os escritos antigos para justificarem e, muitas vezes, confirmarem suas próprias opiniões por meio das grandes autoridades.

A seguir, a representação do *gammaut* com vinte e sete signos de Playford (1655).

¹¹ [...] that compass 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 (MORLEY, 1597, p. 7, grifo do autor).



Figura 1.5. Gammaut com vinte e sete signos (PLAYFORD, 1655, p. 6).

Outra questão relevante repousa na habilidade do aprendiz ter o *gammaut* de memória. Segundo Bathe (c. 1596, *f* Aiiij v), o estudante deve “também memorizá-la, de trás para frente, identificando a localização do signo, se na linha ou no espaço, e quantas claves e quantas sílabas cada signo contém”¹². Da mesma forma, Morley (1597) explica ao aluno:

Then must you get it perfectly without booke, to saie it forwards and backwards. Secondly, You must learne to knowe, wherein eury Key standeth, that is, whether in rule or in space. And thirdly, How manie cliefes and how manie notes eury Key containeth (MORLEY, 1597, p. 3, grifo do autor).

[...] *tens de aprendê-la [a tabela do gammaut] perfeitamente sem o livro, ascendente e descendente e vice-versa. Em segundo lugar, debes 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.*

Playford (1655) ainda difunde esta visão ao declarar:

Therefore he that means to understand what hee sings or playes, must study to be perfect in the knowledge of the *Gam-ut*, and to have it perfectly in his memory without booke, both forwards and backe, and to distinguish *Cliffs* and *Notes*, in *Rule* and in *Space*; for by knowing the *Notes* places, their names are easly known (PLAYFORD, 1655, p. 4, grifo do autor).

Portanto, aquele que pretende entender o que canta ou toca, deve estudar para compreender perfeitamente o *gammaut* e tê-lo em sua memória sem o auxílio do livro, de trás para frente e vice-versa, e para distinguir as *claves* e as *notas* na *linha* e no *espaço*, pois, conhecendo os locais das *notas*, seus nomes são facilmente reconhecidos.

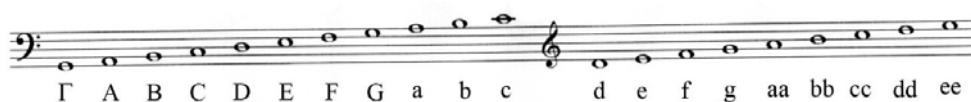
Em resumo, *gammaut* era a escala utilizada na época e pré-requisito para o aprendizado musical. Os autores ingleses iniciam seu discurso com a apresentação do *gammaut* e dos elementos indispensáveis para o seu entendimento. Sendo assim, para a interpretação de

¹² [...] and learne it perfectly without booke, to say it forwards and backwards: to know, wherein eury key standeth, whether in rule or in space: and how many Cliefes, how many Notes is, contained in eury Key (BATHE, c. 1596, *f* Aiiij v).

qualquer uma das representações do *gammaut* expostas anteriormente e para a assimilação de seu funcionamento, julga-se necessário a compreensão dos seguintes conceitos: clave, signo, Vozes, dedução e propriedades, uma vez que a familiarização com o léxico presente nestas obras é requisito para o entendimento da solmização e do contraponto.

1.3.1. Clave

De acordo com Simpson (1667, p. 2), “para marcar ou distinguir os sete graus, nossa *escala padrão* faz uso das mesmas sete letras que no calendário denotam os sete dias da semana, a saber, *A, B, C, D, E, F, G* seguidas por *A, B, C etc.*, repetidas tantas vezes conforme a exigência da extensão musical”¹³. Esta indicação pode ser observada na primeira coluna da Fig. 1.4 e da Fig. 1.5 e na segunda coluna do lado esquerdo da Fig. 1.3. De fato, estas letras determinavam a altura exata das notas.



Exemplo 1.1. Altura das notas conforme a letra do *gammaut* em notação moderna.

Segundo Playford (1655),

[...] there is used in the Gam-Ut seven Letters of the Alphabet, which are set at the beginning of each Rule and Space, as G. A B. C. D. E. F. and of these there are three *Septenaries* ascending one above the other. G. being put first, which is according to the third Letter in the Greek Alphabet called *Gamma*, and is made thus Γ, in token that the first derivations thereof was from the ancient Greeks. These seven Letters of the Alphabet are called the seven *Cliffes*, or more properly *Cleaves*, the other names or syllables adjoined to them, the Notes [...]

(PLAYFORD, 1655, p. 2, grifo do autor).

[...] são utilizadas sete letras do alfabeto no *gammaut* que são colocadas no começo de cada linha e espaço, como G, A, B, C, D, E, F; e, destas, há três *septenários* ascendentes um acima do outro. A letra G, que de acordo com a terceira letra do alfabeto grego é chamada *Gamma*, é colocada primeiro e escrita Γ para sinalizar que suas primeiras derivações eram dos gregos antigos. Estas sete letras do alfabeto são chamadas sete *claves*, ou mais propriamente *cleaves*, e os outros nomes ou sílabas adjuntas a elas, as Vozes [...].

Pode-se observar, ao consultar os tratados, que a maior parte dos autores ingleses descreve, mesmo que brevemente, as claves e seus respectivos sinais.

Simpson (1667, p. 3), por exemplo, explica que a letra grega Γ é colocada na parte inferior da escala. Em sua representação das claves (Fig. 1.6), pode-se notar no lado esquerdo a indicação de todas as claves (A B C D E F g a b etc.), enquanto no centro podem ser observadas três figuras (♭, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$): a clave mais grave é a clave F (nossa atual clave de fá),

¹³ Our *Common Scale*, to mark or distinguish those Seven Degrees, makes use of the same Seven Letters which in the Kalender denote the Seven Days of the Week; viz. *A, B, C, D, E, F, G.* after which, follow *A, B, C, &c.* over again, so often repeated as the Compass of Musick doth require (SIMPSON, 1667, p. 2, grifo do autor).

própria do baixo; a mais aguda é a clave G (clave de sol), apropriada à parte mais aguda; e, entre estas duas claves, encontra-se a clave C (clave de dó), que é uma quinta abaixo da clave G e também uma quinta acima da clave F.



Figura 1.6. Representação das claves (SIMPSON, 1667, p. 2).

Playford (1655, p. 8) esclarece que das sete letras, apenas quatro são usadas: clave F *fá ut* (F), própria da parte mais grave e desenhada sobre a quarta linha; clave c *sol fá ut* (C), adequada às partes internas; clave g *sol ré ut* (G), apropriada à parte mais aguda e assinalada na segunda linha; clave b, própria de todas as partes. As três primeiras claves são denominadas sinais de clave porque, segundo o autor, elas sempre são colocadas no começo das linhas nas quais a canção ou lição é escrita.

Do mesmo modo, Morley (1597) descreve que

A *Cliefe* is a charecter set on a rule at the beginning of a verse, shewing the heighth 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) [...]. 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 fá vt*, which is commonly in the *Basse* or lowest part, being formed or made thus F . The *C sol fá vt* cliefe which is common to euery part, and is made thus C . The *G sol re vt* cliefe, which is commonly vused 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 b [...] (MORLEY, 1597, p. 3, grifo do autor).

Clave é um sinal posicionado na linha no começo de um pentagrama, 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**) [...]. 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 *g sol ré ut* que é geralmente usada no *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 b [...].

Apesar de Bathe (c. 1596) mencionar somente as claves G, C e F em seu texto, representa a clave **b** em seu diagrama (Fig. 1.7). Note que ela é a única grafada no espaço, pois, como Morley relata, pode aparecer tanto na linha quanto no espaço.

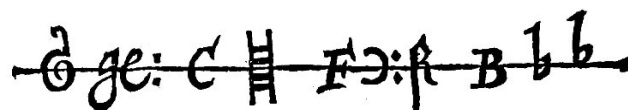


Figura 1.7. Representação das claves (BATHE, c. 1596, f Av a).

Playford (1655) explica a clave **b** da seguinte maneira:

The fourth is the *B Cleaves*, which is proper to all parts, as being of two natures or properties, that is to say, *Flat* or *Sharp*, and doth onely serve for that purpose for the flattening and sharpening of Notes, and therefore hee is called *Bfa*, *Bmi*: the *Bfa* signifies *Flat*, the *Bmi* *Sharp*. The *Bfa* or *B flat*, is known by this marke **b** and the *Bmi*, which is *sharp*, by this **♯**. (PLAYFORD, 1655, p. 9, grifo do autor).

A quarta clave é a *clave b*, que é apropriada a todas as partes, sendo de duas naturezas ou propriedades, isto é, *molle* ou *dura* e, portanto, serve apenas para o objetivo de abaixar ou elevar as notas. Por esta razão são chamadas de *Bfã* ou *Bmi*. *Bfã* significa *molle* e *Bmi*, *durum*. *Bfã* ou *b molle* é reconhecida por este sinal **b** e o *Bmi*, que é *durum*, por este **♯**.

Pode-se observar no lado direito no *gammaut* de Morley (Fig. 1.8) e no de Bathe (Fig. 1.9) que os signos **b** *fã* **♯** *mi* (também grafados **b** *fã* **b** *mi*) possuem duas Vozes (*notes*), isto é, duas diferentes sílabas de solmização, e duas claves (*clieffes*). Estas duas claves referem-se à qualidade da clave **b**. O primeiro sinal (**b**) indica *b molle*, ou seja, o intervalo entre as notas Lá-Sib é de meio tom, enquanto o segundo (**♯**), *b durum*, faz com que o intervalo entre as notas Lá-Si seja de um tom. Portanto, a ausência do sinal **b** no início do pentagrama sugere que nenhuma alteração seja feita na nota Si.

dd cc bb aa g f e d c b a	La sol	sol la	3 notes.
	sol fa	fa sol	2 notes.
	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clieffes.
	la mi re	re mi la	3 notes.
	sol re ut	ut re sol	3 notes.
	fa ut	ut fa	2 notes.
	la mi	mi la	2 notes.
	la sol re	re sol la	3 notes.
	sol fa ut	ut fa sol	3 notes.
	fa mi	mi fa	2 notes, 2 clieffes.
la mi re	re mi la	3 notes.	

Figura 1.8. Pormenor da tabela *gammaut* (MORLEY, 1597, p. 2).

dd	la	sol	2 Notes
cc	sol	fa	2 Notes
bb	fa	b-mi	2 Notes 2 Clieffes
aa	la	mi	3 Notes
g	sol	re	3 Notes
f	fa	ut	2 Notes
e	la	mi	2 Notes
d	la	sol	3 Notes
c	sol	fa	3 Notes
b	fa	b-mi	2 Notes 2 Clieffes
a	la	mi	3 Notes

Figura 1.9. Pormenor da tabela *gammaut* (BATHE, c. 1596, f Aiiij v).

Resumidamente, os autores descrevem sete claves (Γ A B C D E F) que são repetidas formando o *gammaut*. No entanto, apenas os sinais de quatro claves são usados, a saber, clave *F fã ut*, clave *c sol fã ut*, clave *g sol ré ut* e clave **b**.

Das quatro claves descritas pela maioria dos tratadistas musicais ingleses dos séculos XVI e XVII, três delas permanecem em uso: ♩ ♩ ♩ . Já a clave **b**, fixada no início do pentagrama, servia naquela época para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si: *b molle* (**b**) e *b durum* (**♯** ou **♯**). Tal sinal permitia identificar a propriedade da dedução (assunto que será abordado adiante).

1.3.2. Vozes

Trata-se das sílabas empregadas durante a solmização: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*. Os autores ingleses as denominam “sixe names” (BATHE, c. 1596, *f A iij v*); “vj Notes” (MORLEY, 1597, p. 3); “sixe Notes” (CAMPION, c. 1613, *f B4a*); “six syllables”/“six names of the Notes” (PLAYFORD, 1655, p. 1) e “six Syllables” (SIMPSON, 1667, p. 4).

Optou-se por empregar o termo “Voz” ao se referir às seis sílabas de solmização por dois motivos:

- a) traduzir “note” como “nota” acarretaria confusão, uma vez que “nota” no contexto atual está intimamente associada à frequência. Por outro lado, na solmização, a sílaba *ré*, por exemplo, pode ter a frequência sonora das seguintes notas: Lá (signos A *ré*; a *lá mi ré*; aa *lá mi ré*), Ré (signos D *sol ré*; d *lá sol ré*) ou então Sol (signos G *sol ré ut*; g *sol ré ut*);
- b) a adoção do termo “Voz” se justifica porque os tratados quinhentistas em latim empregam, em geral, o vocábulo *voces*, ao passo que os italianos utilizam *voci*. Além disso, escritos ibéricos quinhentistas e seiscentistas usam *bozes* e *vozes* ao relatar as sílabas de solmização¹⁴.

Em síntese, as Vozes permitem a correta entonação dos intervalos durante a solmização. Entretanto, não indicam a altura real daquela nota e seu emprego está intimamente ligado à propriedade da dedução. Em contrapartida, deve-se salientar que as propriedades são abordadas apenas no tratado de Morley (1597) que emprega as deduções e o processo de mutação¹⁵ ao ensinar a solmização. Os demais autores não fazem uso da mutação e oferecem outras regras que permitem a correta escolha das Vozes.

¹⁴ Para maiores informações, ver: DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick (1597) de Thomas Morley**, 2012, p. 54-55.

¹⁵ Procedimento que permite o deslocamento entre as deduções mediante um signo comum. A mutação consiste em abandonar uma Voz (sílabas de solmização) e pegar outra do mesmo signo, ou seja, com o mesmo som, para solmizar acima do *lá* ou abaixo do *ut*.

1.3.3. Signo

Trata-se de uma palavra que compreende a clave e as suas Vozes. A partir do signo é possível identificar a altura exata da nota e as sílabas de solmização disponíveis para a correta entonação dos intervalos.

A maioria dos graus musicais possui mais de uma Voz associada a eles, por exemplo, *C fá ut*, *D sol ré*, *g sol ré ut* etc., como pode ser verificado aqui:



Figura 1.10. Altura exata das notas de acordo com os signos (PLAYFORD, 1655, p. 7).

Segundo Simpson (1667),

[...] you may observe, a voice doth express a Sound best, when it pronounceth some word or Syllable with it. For this, cause, as also for Order and distinction sake. six Syllables were used in former times, viz *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, which being joined with the Seven letters, their *Scale* was set down in this manner (SIMPSON, 1667, p. 4).

[...] pode-se observar que uma voz expressa um som com mais clareza quando se pronuncia alguma palavra ou sílaba junto a ela. Por isso, assim como também para o benefício do método e da clareza, seis sílabas eram usadas no passado, a saber, *ut, ré, mi, fá, sol, lá* que, uma vez adicionadas às sete letras, eram dispostas desta maneira na escala deles [dos antigos].

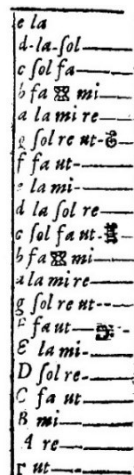


Figura 1.11. Signos (SIMPSON, 1667, p. 5).

Como exposto, a letra (clave) indica a altura real da nota, ao passo que as Vozes são utilizadas no momento da solmização. A combinação da letra (Γ, A, B, C, D, F etc.) com as sílabas de solmização (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) forma o nome composto do signo, por exemplo, *g sol ré ut*.

Os signos são classificados em graves, agudos e superagudos. Embora os autores ingleses não descrevam estas particularidades, estas indicações podem ser encontradas em suas representações. De fato, esta classificação evita 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 excerto a seguir, é possível verificar a importância desta classificação, especialmente no contexto oral (lembrando que o tratado de Morley está organizado em forma de diálogo).

[...] 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 (MORLEY, 1597, p. 4).

[...] 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).

Em geral, os signos graves são grafados com as letras maiúsculas, os signos agudos, com as minúsculas e os signos superagudos são sugeridos pelas letras minúsculas dobradas.

Tanto no *gammaut* de Morley (Fig. 1.12) quanto no de Playford (Fig. 1.13), a primeira coluna do lado esquerdo da imagem indica a classificação dos signos: na parte mais baixa da tabela, os signos graves (*Graue or Base keyes/ The Basse or lowest Keyes*), em seguida, os signos agudos (*Meane keyes/ The Meane or middle Keyes*) e na parte superior, localizam-se os signos superagudos (*Double or Treble keyes/The Treble or highest Keyes*)¹⁶.

¹⁶ Os signos costumam ser classificados em graves, agudos e sobreagudos nos textos latinos e ibéricos dos séculos XVI e XVII. Por esta razão, 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”. Para maiores esclarecimentos, ver: DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick (1597) de Thomas Morley**, 2012, p. 53.

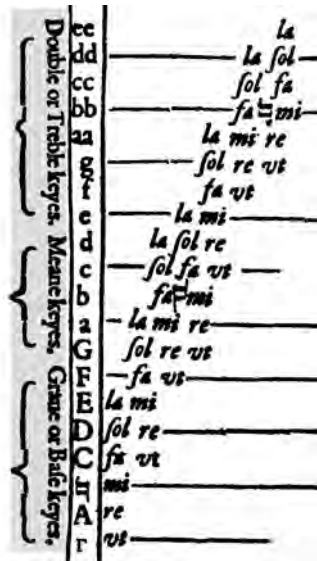


Figura 1.12. Classificação dos signos – pormenor gammaut (MORLEY, 1597, p. 2).

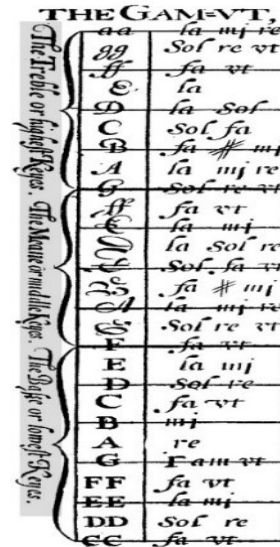


Figura 1.13. Classificação dos signos – pormenor gammaut (PLAYFORD, 1655, p. 6).

Vale observar na Fig. 1.13 que os signos mais graves que o Γ *ut* são escritos com letras maiúsculas dobradas: FF *fá ut*, EE *lá mi*, DD *sol ré*, CC *fá ut*. De acordo com Playford (1655),

Those above *E la* are called Notes in *Alt*, as *F fá ut*, and *G sol re ut*, &c. in *Alt*: And those below *Gam-ut* are called *double Notes*, as *Double F fá ut*, *E la mi*, &c. as being *Eights* or *Diapasons* to those above *Gam-ut*. (PLAYFORD, 1655, p. 3, grifo do autor).

Aquelas [notas acrescentadas] acima de *E lá* são chamadas notas *superagudas*, como *ff fá ut & gg sol ré ut superagudos* etc. E aquelas abaixo de Γ *ut* são chamadas notas *supergraves*, como *FF fá ut*, *EE lá mi supergraves* etc., sendo *oitavas* ou *diapasões* daquelas [notas] acima de Γ *ut*.

Esta classificação também está presente no *gammaut* de Bathe (c. 1596) com o auxílio dos seguintes adjetivos: signos graves (*Low.*), signos agudos (*Middest.*) e signos superagudos (*Hie.*):

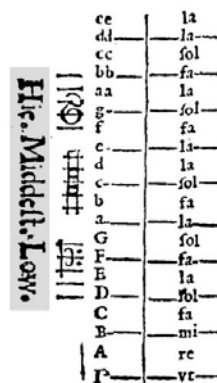


Figura 1.14. Classificação dos signos – pormenor gammaut (BATHE, c. 1596, f Aiiij v).

1.3.4. Dedução e propriedades

As definições de dedução e propriedades foram embasadas na obra de Thomas Morley (1597), já que é o único autor inglês a tratar de forma completa e didática as questões que envolvem a solmização considerando a mutação¹⁷.

Morley (1597) emprega os termos “três naturezas ou propriedades do canto” (*the three natures or properties of singing*) em vez de usar “hexacorde”; “dedução contínua” (*continuall deduction*) ao se referir à sequência das seis Vozes musicais (*ut ré mi fá sol lá*) e “dedução disjunta” (*disiunct deduction*) quando se trata de saltos intervalares. Além disso, utiliza o vocábulo latino *deductio* na ilustração de seu *gammaut*.

Como mencionado, há, em geral, vinte signos em toda extensão do *gammaut* dos quais três deles são considerados principais (Γ *ut*, C *fá ut*, F *fá ut*) porque a partir deles se inicia a dedução das seis Vozes, além de determinarem a propriedade do canto (*b durum*, *naturalis* ou *b molle*). Sendo assim, há no mínimo sete deduções presentes no âmbito regular do *gammaut*, uma vez que sete signos possuem a Voz *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*.

A primeira dedução tem sua origem no signo Γ *ut*; a segunda, no signo C *fá ut*, enquanto a terceira dedução começa no signo F *fá ut*. Já a quarta dedução é a repetição da primeira, pois possui a mesma configuração intervalar uma oitava acima; a quinta dedução é a repetição da segunda; a sexta é idêntica à terceira dedução, ao passo que a sétima é novamente a repetição da primeira dedução.

¹⁷ A respeito das deduções e suas propriedades de acordo com o tratado de Morley, ver: DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick (1597) de Thomas Morley**, 2012, p. 74-79.

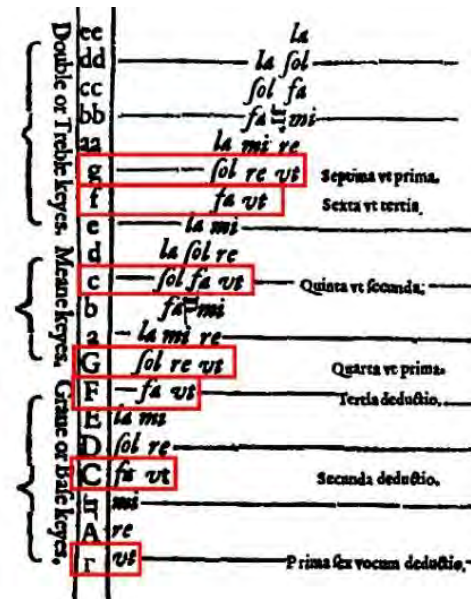
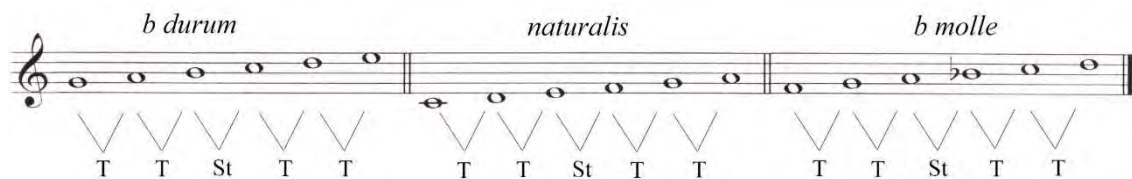


Figura 1.15. Pormenor tabela gammaut - início das sete deduções (MORLEY, 1597, p. 2).

Segundo Hiley (*Grove Music Online*), tanto o sinal b quanto os sinais \natural ou \sharp têm sua origem nas formas sugeridas por Guido d'Arezzo para as duas possíveis alturas da nota Si: *b rotundum* e \square *quadratum*, que representam respectivamente o Sib e o Si^{\natural} .

Como relatado, a dedução das seis Vozes resulta no padrão intervalar T-T-St-T-T e sua propriedade está diretamente relacionada à característica da nota Si. Logo, a primeira dedução, estabelecida no signo Γ *ut*, contém o Si natural (\square *quadratum*) e por este motivo é classificada *b durum*. A segunda dedução, fundamentada no signo C *fa ut*, não alcança a nota Si e por isto é *naturalis*. A terceira dedução, instituída no signo F *fa ut*, apresenta o Sib (*b rotundum*) e é identificada *b molle*.



Exemplo 1.2. Relação intervalar das três deduções e suas propriedades.

Há em todo *gammaut* três deduções em *b durum*, duas deduções em *naturalis* e duas em *b molle*.

ee						lá	
dd						sol	sol
cc						fã	fã
bb						fã	mi
aa						mi	ré
g						sol	ré
f						fã	ut
e						mi	[7]
d						ré	[6]
c						fã	ut
b						mi	[5]
a						ré	
G						ut	
F						fã	[4]
E						mi	[3]
D						ré	
C						ut	
B						mi	[2]
A						ré	
Γ						ut	
							[1]

[1] Propriedade *b durum*
[2] Propriedade *naturalis*
[3] Propriedade *b molle*
[4] Propriedade *b durum*
[5] Propriedade *naturalis*
[6] Propriedade *b molle*
[7] Propriedade *b durum*

Tabela 1.1. Classificação das sete deduções no âmbito do *gammaut*.

A seguir, a explicação sobre as três propriedades do canto concedida pelo mestre *Gnorimus* ao aprendiz *Philomathes* no tratado de Morley:

Philomathes. Which be the three properties of singing?

Master. b quarre. Properchant. and b molle.

Phi. What is b quarre?

Ma. It is a propertie of singing, wherein mi is alwaies song in *b fá mi*, and is always when you sing vt in Gam vt.

Phi. What is Properchant?

Ma. It is a propertie of singing, wherin you may sing either fa or mi in *b fá mi* according as it shalbe marked **b** or thus **♯** and is when the vt is in C fa vt.

Phi. What if there be no marke.

Ma. There it is supposed to be sharpe. **♯**

Phi. What is b molle?

Ma. It is a propertie of singing, wherein fa must alwaies be song in *b fá mi*, and is when the vt is in F fa vt (MORLEY, 1597, p. 4-5).

Philomathes. Quais são as três propriedades do canto?

Mestre. *b durum*, *naturalis* e *b molle*.

Phi. O que é *b durum*?

Mes. É uma propriedade do canto na qual o *mi* é sempre cantado em *b fá mi* e sempre ocorre quando cantas *ut* em *Γ ut*.

Phi. O que é *naturalis*?

Mes. É uma propriedade do canto na qual podes cantar tanto *fã* quanto *mi* em *b fá mi*, conforme ele for marcado **b** ou **♯** e é quando o *ut* está em C *fã ut*.

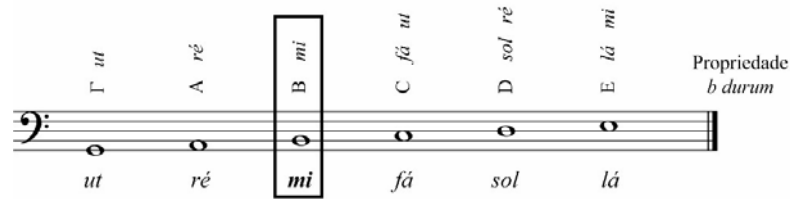
Phi. E se não houver nenhuma marca?

Mes. Supõe-se que seja [*b*] *durum*. **♯**

Phi. O que é *b molle*?

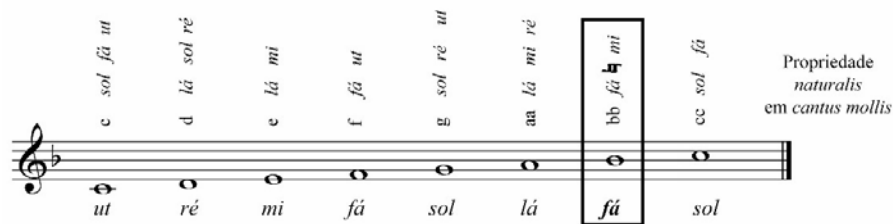
Mes. É uma propriedade do canto na qual o *fã* deve ser sempre cantado em *b fá mi* e é quando o *ut* está em F *fã ut*.

Neste excerto, o mestre elucida ao discípulo que a propriedade *b durum* ocorre quando se canta *ut* no signo *Γ ut* e isto faz com que o *mi* sempre seja pronunciado no signo *b fá mi*.



Exemplo 1.3. Voz *mi* no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$ - propriedade *b durum*.

Na propriedade *naturalis*, por outro lado, pode-se proferir tanto a Voz *mi* quanto *fã* no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$. Para saber qual sílaba utilizar no momento da solmização, é necessário observar a clave \flat no início do pentagrama: se houver clave, a Voz *fã* é pronunciada (Ex. 1.4) e, se não houver nenhuma indicação, a Voz *mi* é enunciada no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$ (Ex. 1.5).

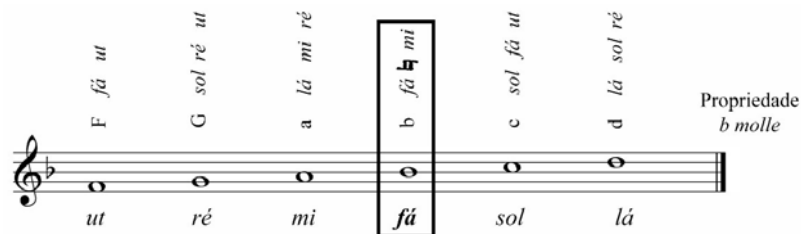


Exemplo 1.4. Voz *fã* no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$ - propriedade *naturalis* em *cantus mollis*.



Exemplo 1.5. Voz *mi* no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$ - propriedade *naturalis* em *cantus durus*.

Já a propriedade *b molle* ocorre quando o *ut* está no signo $F fã ut$ e isto faz com que a Voz *fã* seja pronunciada no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$.



Exemplo 1.6. Voz *fã* no signo $\flat fã \text{ ħ } mi$ - propriedade *b molle*.

Morley, como mencionado, é o único autor inglês que explica as deduções, suas propriedades e o processo de mutação. Os demais tratadistas não mencionam o vocábulo dedução e nem comentam sobre as propriedades ao se referirem à sequência das seis Vozes porque não empregam a mutação durante a solmização. Em geral, para estes autores, o essencial é posicionar corretamente a Voz *mi*, a Voz *ut* ou então localizar o semitom para que as demais sílabas sejam deduzidas sequencialmente.

Recapitulando, dedução é a sequência das seis Vozes musicais (*ut-ré-mi-fá-sol-lá*). Ela pode ser classificada *b durum*, *naturalis* ou *b molle* de acordo com sua propriedade, ou seja, conforme a característica da nota Si. A dedução que se inicia no signo Γ *ut* é *b durum*, pois contém o Si[♯]. Aquela que se fundamenta no signo C *fá ut* é *naturalis* porque não atinge a nota Si, enquanto a dedução que se baseia no signo F *fá ut* é *b molle* já que engloba o Si^b.

Em geral, ao encontrar um **b** no início do pentagrama, a Voz *fá* é utilizada na nota Si^b. Se não há nenhum sinal marcado no início da pauta, o *mi* deve ser proferido na nota Si porque, deste modo, mantém-se a correta relação intervalar.

1.4. SOLMIZAÇÃO

1.4.1. William Bathe (c. 1596)

Karnes (2005, p. 24), na Introdução da edição fac-similar de *A Brief Introduction to the skill of song*, destaca ser significativo o fato de que Bathe, diferentemente da maioria dos escritores continentais e também de Morley, não conceber as seis sílabas de solmização como um hexacorde. Em vez disto, Bathe, após descrever e ilustrar sua escala de música, apresenta a “ordem da subida e da descida” das seis sílabas de solmização da seguinte forma:

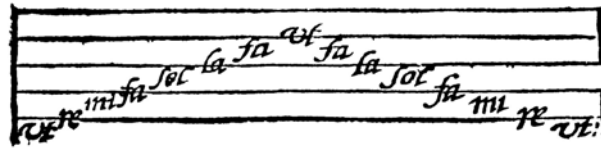
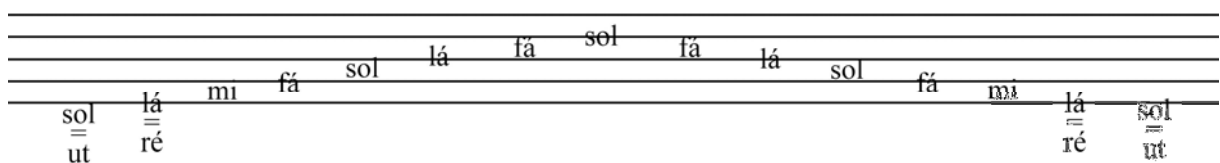


Figura 1.16. “Ordem da subida e da descida” das seis sílabas de solmização (BATHE, c. 1596, f Aiii v).

Como Owens (1998, p. 192) e Johnson (1991, p. 44) observaram, Bathe não usa o termo “hexacorde”. Ademais, não se refere às três propriedades (*b durum, naturalis, b molle*) e nem ao processo de mutação. Para Owens (1998, p. 192), “a repetição do *fá* como a sétima sílaba aproxima-se da criação de um sistema de solmização com sete sílabas e o uso do *ut*, para mostrar a duplicação da oitava, implica em uma relação quase sempre individual entre letra (*littera*) e sílaba (*vox*)”¹⁸.

Logo após a representação desta “ordem”, Bathe (c. 1596, f Av r) sugere a conversão das Vozes *ut-ré* para *sol-lá* respectivamente, exceto se estas notas forem as mais graves daquela passagem. Assim, o sistema de solmização resultante consistirá de uma sequência fixa de quatro sílabas que se tornou padrão na Inglaterra durante o século XVII.



Exemplo 1.7. Substituição das Vozes *ut-ré* por *sol-lá* na “ordem da subida e da descida” das sílabas de solmização¹⁹.

Bathe expõe o que ele denomina “regra do *ut*” para ensinar a solmização. De acordo com o autor,

¹⁸ The repetition of *fa* as the seventh syllable, comes close to creating a seven-syllable solmization system, and the use of *ut* to show octave duplication implies nearly a one-to-one relationship between *littera* and *vox* (OWENS, 1998, p. 192).

¹⁹ O sinal = representa as duas possibilidades de nomeação.

The next thing necessary to be knowne for the right naming of notes, is the place where that note standeth which is named Vt. And as by counting vpward and downeward from the cliefe it is to bee knowne where euery note standeth, so it is to be knowne by counting vpward and downeward from that which is called Vt, what the right name of euery note is [...] (BATHE, c. 1596, *f Av v*).

Neste fragmento, Bathe evidencia que é possível nomear qualquer nota desde que a Voz *ut* seja posicionada corretamente. Além disso, o autor ainda declara que

There be three places, in one of which the vt must alwais be: that is to say, in G. which is Gamvt and G sol re vt, when there is no flat in C, which is C fa vt, C sol fa vt, and C sol fa, when there is a flat in **b** mi, or **b** fa **b** mi. In F which is F fa vt, when there are two flats, one in **b** mi or **b** fa **b** mi, the other in E la mi, or E la (BATHE, c. 1596, *f Avi a*).

O próximo assunto indispensável a ser conhecido para a correta nomeação das notas é o local onde aquela nota, chamada *ut*, encontra-se. E assim como a contagem para cima e para baixo a partir da clave é utilizada para a localização de cada nota, do mesmo modo deve-se saber, pela contagem para cima e para baixo a partir daquilo que é chamado *ut*, qual a correta Voz de cada nota [...].

O *ut* deve estar sempre em um dos três locais existentes, isto é, em G que é *Γ ut & G sol ré ut* quando não há bemol; em C que é *C fá ut, C sol fá ut & C sol fá* no qual há um bemol em **b** mi ou **b** fá **b** mi; em F que é *F fá ut* no qual há dois bemois, um em **b** mi ou **b** fá **b** mi e outro em E lá mi ou E lá.

Resumidamente, quando não há clave **b**, o *ut* se posiciona em G (signo *Γ ut; G sol ré ut; g sol ré ut*); quando há uma clave **b** no signo **b** fá **b** mi, o *ut* se localiza em C (signo *C fá ut; c sol fá ut; cc sol fá*); e quando há dois bemois, um no signo **b** fá **b** mi e o outro no signo E lá mi, o *ut* se estabelece em F (signo *F fá ut; f fá ut*).

Exemplo 1.8. Localizações do *ut* de acordo com os sinais de clave.

Em seguida, Bathe expressa oito diretrizes que possibilitam o reconhecimento da posição do *ut* em qualquer trecho considerando as várias combinações de claves que aparecem no início do pentagrama.

A primeira delas consiste em: “[Clave] G posiciona o *ut* no mesmo lugar”²⁰. Isto significa que a clave *g sol ré ut* indica que o *ut* se estabelece no mesmo lugar da clave, ou seja, no signo *g sol ré ut*.

²⁰ G putteth Vt to the same place (BATHE, c. 1596, *f Avi a*).

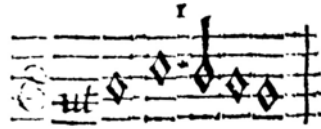


Figura 1.17. Primeira regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

A segunda e terceira normas informam que a “[Clave] F e [clave] **b** posicionam o *ut* logo acima”²¹. Aqui, a regra consiste em posicionar o *ut* um grau imediatamente acima da clave F *fá ut*, ou seja, no signo G *sol ré ut*. Porém, se houver o sinal da clave **b** no início do pentagrama, o *ut* deve ser acomodado um grau acima daquele bemol, isto é, no signo cc *sol fá*, como no segundo compasso da Fig. 1.18.

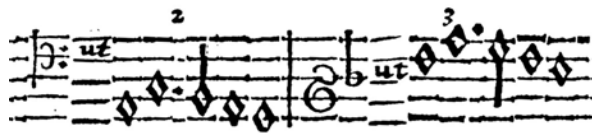


Figura 1.18. Segunda e terceira regras para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

Já a quarta recomendação diz que a “[Clave] C posiciona o *ut* uma quinta acima e uma quarta abaixo a partir da clave C. [A clave] **b** ocupa o lugar das demais. [A clave] **b** é colocada por último para indicar que ela ocupa o lugar das demais claves”²². De acordo com esta passagem, a clave c *sol fá ut* determina que o *ut* seja pronunciado no signo g *sol ré ut*, que é uma quinta acima ou uma quarta abaixo a partir daquela clave (Fig. 1.19). Por outro lado, o sinal da clave **b** no início do pentagrama se sobrepõe às demais claves e isto faz com que ela seja adotada como referência para a localização do *ut*. Por este motivo, quando a clave **b** está presente, ignora-se as demais claves (clave G, clave F, clave C) e utiliza-se apenas a clave **b** para o correto posicionamento do *ut*.



Figura 1.19. Quarta regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

A quinta diretriz especifica que “Se houver dois bemois, separados pelo intervalo de uma quarta, o [bemol] superior ocupa o lugar [para a nomeação do *ut*]”²³. Neste caso, se o discípulo encontrar dois bemois separados pelo intervalo de uma quarta, o bemol superior (localizado no signo ee *lá*) é adotado para a localização da Voz *ut*. Desta forma, como relatado

²¹ F. and B. to the next vp, as (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

²² C putteth Vt to the fifth place vp, and from C down to the fourth. B, taketh place of the rest. B, is placed last to shew that it taketh place of the rest (Ibid., *f* Avi a).

²³ If there commeth two, b.b. being a fourth, the vpper taketh place (Ibid., *f* Avi a).

na segunda e na terceira regras, o *ut* encontra-se um grau acima daquele sinal de bemol e recai, portanto, no signo *fá ut*.



Figura 1.20. Quinta regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).*

A sexta regra complementa a anterior: “E estando separados pelo intervalo de uma quinta, o [bemol] inferior ocupa o lugar [para a nomeação do *ut*]”²⁴. Ao se deparar com dois bemois separados por um intervalo de quinta, o bemol inferior deve ser escolhido para o correto posicionamento do *ut*. Então, a Voz *ut* é colocada também no signo *fá ut*.



Figura 1.21. Sexta regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

De acordo com a sétima norma, “[Clave] D posiciona o *ut* uma quinta abaixo, mas raramente é usada”²⁵. Para Bathe (c. 1596, *f* Biiij v), “às vezes, D é usado como clave em canções antigas e posiciona o *ut* uma quinta abaixo”²⁶. Em linhas gerais, se a clave *d lá sol ré* estiver no início daquela passagem, o *ut* deve ser acomodado uma quinta abaixo a partir daquela clave, que é no signo *G sol ré ut*.

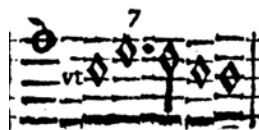


Figura 1.22. Sétima regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi v).

Para finalizar, Bathe ainda expõe sua última diretriz: “Se houver dois bemois separados pelo intervalo de uma segunda, o [bemol] superior ocupa o lugar [para a nomeação do *ut*]. Mas isto é raro”²⁷. Karnes (2005, p. 93) na nota explicativa deste parágrafo declara que, apesar de

* Todas as sinalizações exibidas nas imagens das Figs. 1.20, 1.21 e 1.23 foram adicionadas com propósitos didáticos e não estão presentes no original.

²⁴ And being a fift, the nether taketh place, as: (BATHE, c. 1596, *f* Avi a).

²⁵ D. putteth Vt to the fift place downe, but it is seldome vsed (Ibid., *f* Avi v).

²⁶ D, is sometimes vsed in old songs as a Cleue, and putteth Ut downe to the fift place (Ibid., *f* Biiij v).

²⁷ If there commeth two b.b. being a second a sunder, the vpper taketh place, which chanceth very rare (Ibid., *f* Avi v).

Bathe ter escrito “the vpper taketh place”, parece ser um erro. Segundo o autor, todas as três “ordens de subida” (sem bemol, com um bemol e com dois bemois) discutidas no tratado de Bathe são caracterizadas pelo intervalo de sétima menor entre a sílaba *ut* e o sétimo grau acima (*fá*). Este fragmento com três bemois referido por Bathe terá a mesma relação intervalar dos outros sistemas se o *ut* estiver localizado na nota Sib.



Figura 1.23. Oitava regra para o posicionamento do *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Avi v).

Considerando a terceira norma em que Bathe descreve que ao encontrar a clave **b**, deve-se posicionar o *ut* um grau imediatamente acima, pode-se concluir que, de fato, é errôneo considerar, neste caso, o bemol superior para calcular a posição do *ut* já que este se encontra na nota Si. Trata-se de um fato bastante incomum, mas se o cantor iniciante se deparar com esta configuração na qual aparecem três bemois, ele precisa adotar a clave **b** inferior (e não a superior) dentre os dois bemois separados pelo intervalo de uma segunda para a correta nomeação do *ut*. Sendo assim, o estudante deve reconhecer que o *ut* se estabelece um tom acima a partir do bemol inferior (localizado no signo a *lá mi ré*), isto é, no signo **b**fá ♩ *mi*.

Após discursar sobre as oito regras para a localização do *ut*, Bathe (c. 1596, *f* Avi v) aponta três exceções: a primeira e a segunda delas relacionam-se à substituição do *ut-ré* por *sol-lá* por uma questão de eufonia (*euphoniae gratiae*), porém permite a emissão destas sílabas na parte mais grave; já a terceira exceção envolve o emprego de bemois e sustenidos.

Para Karnes (2005, p. 29), *A Briefe Introduction to the Skill of Song* foi o primeiro texto inglês a estabelecer normas específicas para a entonação dos acidentes a seus leitores. Bathe provê dois exemplos dos quais o primeiro apresenta uma nota alterada pelo bemol (Fig. 1.24), ao passo que o segundo, uma nota alterada pelo sustenido (Fig. 1.25).

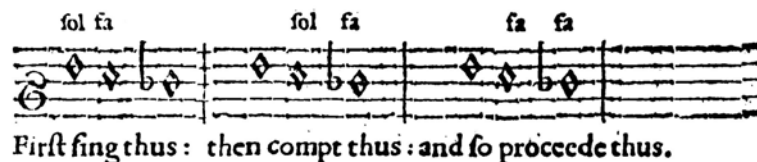


Figura 1.24. Entonação da nota alterada pelo bemol (BATHE, c. 1596, *f* Bii a).

Para a entonação da nota alterada pelo bemol, parte-se do princípio básico de solmização, ou seja, da “ordem da subida e da descida” (Fig. 1.16), além da “regra do *ut*” fornecidos por Bathe. Note que o exemplo da Fig. 1.24 está em clave *g sol ré ut*. Portanto, o

cantor deve identificar que a Voz *ut* está posicionada em G (signo g *sol ré ut*). Fazendo as devidas substituições (*ut-ré* para *sol-lá*), a primeira nota, instituída no signo dd *lá sol*, é solmizada com a Voz *sol* e a próxima nota, com a Voz *fá*.

The image shows two musical staves. The left staff is a lute tablature with a G-clef and a key signature of one flat. It contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first two notes (G and A) is the label 'sol fá'. Below the staff is the text 'First fing thus:'. The right staff is a vocal line with a G-clef and a key signature of one flat. It contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first two notes (G and A) is the label 'ut - G' and 'Signo g sol ré ut'. Below the staff are the solfège syllables: 'sol fá mi lá= sol=' and 'ré ut'.

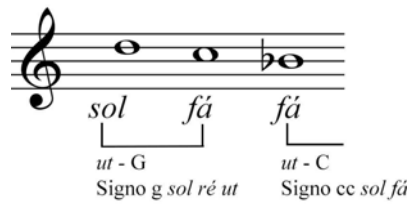
Exemplo 1.9. Demonstração da primeira parte da solmização com a nota alterada pelo bemol - *ut* posicionado no signo g *sol ré ut*.

No entanto, a nota subsequente é um Sib e não pertence a esta “ordem da subida”, isto é, escala. Segundo Karnes (2005, p. 30), o aparecimento de um bemol na nota Si indica que o *ut* se acomoda em C (signo C *fá ut*; c *sol fá ut*; cc *sol fá*). Na verdade, é como se aquela passagem possuísse a clave **b** no início do pentagrama e, conforme a terceira “regra do *ut*”, o *ut* passa a se posicionar um tom acima daquele bemol, ou seja, no signo cc *sol fá*. O discípulo, reconhecendo este fato, deve adaptar a solmização do trecho para refletir esta alteração na localização do *ut*. Logo, o signo cc *sol fá* passa a se chamar *sol* e a nota alterada Sib torna-se *fá*.

The image shows two musical staves. The left staff is a lute tablature with a C-clef and a key signature of one flat. It contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first two notes (G and A) is the label 'sol fá'. Above the next two notes (B and C) is the label 'sol fá'. Below the staff is the text 'First fing thus: then compt thus:'. The right staff is a vocal line with a C-clef and a key signature of one flat. It contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Above the first two notes (G and A) is the label 'ut - C' and 'Signo cc sol fá'. Below the staff are the solfège syllables: 'lá= sol= fá lá sol' and 'ré ut'.

Exemplo 1.10. Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo bemol - *ut* posicionado no signo cc *sol fá*.

Como exposto por Karnes (2005, p. 30), esta renomeação permite que o cantor entone corretamente o intervalo de um tom entre Dó-Sib. Após entonar este intervalo empregando as sílabas *sol-fá*, o cantor deve retornar ao início e renomear as notas de acordo com a sua respectiva “ordem da subida e da descida”. Conseqüentemente, as duas primeiras notas pertencem à ordem que possui o *ut* no signo g *sol ré ut* e a terceira nota está relacionada à ordem que apresenta o *ut* no signo cc *sol fá*. Portanto, a sequência de notas Ré-Dó-Sib é solmizada *sol-fá-fá*.



Exemplo 1.11. Solmização do exemplo com nota alterada pelo bemol.

O segundo exemplo dado por Bathe possui uma nota com sustenido e o procedimento de solmização é idêntico ao descrito anteriormente.

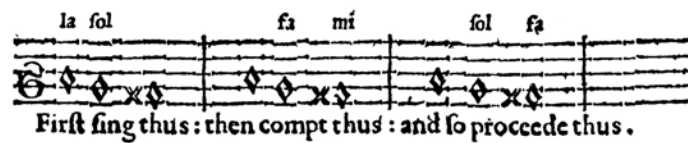
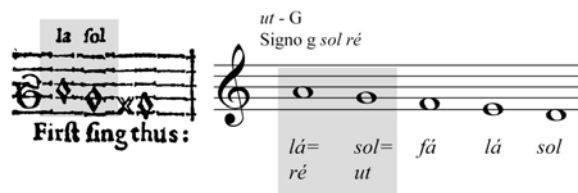


Figura 1.25. Entonação da nota alterada pelo sustenido (BATHE, c. 1596, fBii a).

Em primeiro lugar, o excerto é solmizado seguindo os preceitos da “regra do *ut*” considerando todos os sinais de clave presentes no início da melodia. Assim, a clave *g sol ré ut* demonstra que o *ut* se posiciona no mesmo local da clave, isto é, no signo *g sol ré ut*.



Exemplo 1.12. Demonstração da primeira parte da solmização com nota alterada pelo sustenido – *ut* posicionado no signo *g sol ré ut*.

De acordo com Bathe (c. 1596),

If the Note to which you goe, be altered in tune by some intermingled sharp, obserue both in the note from which and to which you goe, this Rule. Compt to the tune of sharps by the Vt, put down to the third place, when you haue thus compting by wrong names gotten the right tunes, giue the right names after (BATHE, c. 1596, fBii a).

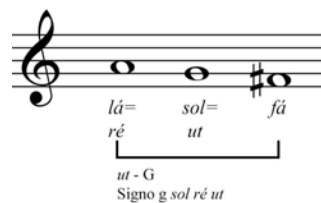
Se a nota para a qual prossegues for alterada na entonação por algum sustenido ocorrente, observa, tanto na nota de partida quanto na nota alcançada, esta regra: calcula a entonação dos sustenidos pelo *ut*, coloque-o no terceiro grau abaixo e quando tiveres chegado às entonações corretas pelos nomes errados, dá os nomes corretos.

Isto significa que ao se deparar com a nota alterada pelo sustenido, o aprendiz deve visualizar que o *ut* se posiciona uma terça maior abaixo daquela nota alterada. Desta forma, o *ut* passa a se localizar no signo d *lá sol ré* permitindo que a Voz *mi* recaia na nota alterada facilitando, então, a entonação do intervalo de semitom (Sol-Fá#) com as Vozes “erradas” *fá-mi*.



Exemplo 1.13. Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo sustenido – *ut* posicionado no signo d *lá sol ré*.

Entretanto, este é apenas um artifício utilizado para auxiliar o cantor na entonação durante a solmização e não significa o deslocamento da Voz *ut* para uma nova “ordem da subida e da descida”, como ocorre com o bemol. Sendo assim, após entonar esta parte que contém a nota alterada utilizando as Vozes imaginárias (*mi-fá*), o cantor deve retornar ao início e solmizar a passagem empregando as Vozes conforme sua “ordem da subida” inicial, assim:



Exemplo 1.14. Solmização do exemplo com nota alterada pelo sustenido.

Em suma, como descrito por Karnes (2005, p. 31), o processo mental utilizado pelo estudante do método de Bathe para entonar as notas alteradas pelos sustenidos é semelhante àquele exigido para entonar as notas alteradas pelos bemois. Primeiramente, inicia-se o canto de acordo com a “ordem da subida e da descida” determinada pela clave ou pela combinação de claves no início do pentagrama. Se a nota estiver alterada pelo sustenido, o cantor deve imaginar que o *ut* está localizado uma terça maior abaixo daquela nota alterada para entonar corretamente o semitom com as sílabas *mi-fá*. Em seguida, é necessário retornar ao início e trocar o nome das notas de acordo com a “ordem da subida” original mantendo a entonação do semitom.

Como apontado por Owens (1998, p. 198), bemois alteram o *ut*, enquanto sustenidos mudam a entonação (altura da nota) sem afetar a sílaba de solmização, como pode ser observado no terceiro compasso da Fig. 1.25.

Segundo Bathe (c 1596, *f Bii a*), “o sustenido pode ser colocado no *fã* superior, no *fã* inferior e no *ut*. O sustenido no *ut* assume a posição de sustenido no *fã* superior ou no *fã* inferior, pois de acordo com o seu *ut*, os outros dois locais devem ser sustentidos. O resto se mantém natural”²⁸:

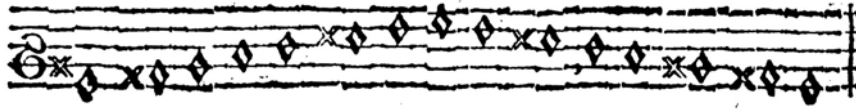
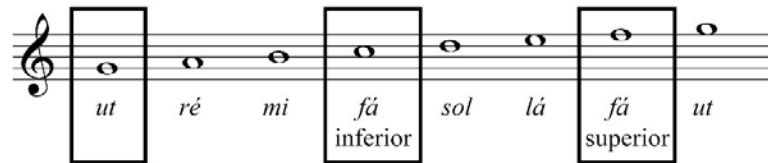


Figura 1.26. Exemplo com sustenido no *ut* (BATHE, c. 1596, *f Bii v*).

Para Karnes (2005, p. 95), Bathe está se referindo neste trecho à “ordem da subida e da descida” que não possui bemol e que tem seu início (*ut*) no signo *g sol ré ut*. Portanto, os sustentidos podem aparecer no *fã* superior (signo *F fã ut*; *f fã ut*), no *fã* inferior (signo *C fã ut*; *c sol fã ut*; *cc sol fã*) ou no *ut* (signo Γ *ut*; *G sol ré ut*; *g sol ré ut*), desta forma:



Exemplo 1.15. Demonstração das sílabas *ut*, *fã* inferior e *fã* superior na “ordem da subida e da descida”.

Retomando o exemplo da Fig. 1.26, a presença do sustenido no *ut* (signo *g sol ré ut*) determina necessariamente a inclusão dos sustentidos no *fã* superior (signo *f fã ut*) e no *fã* inferior (signo *c sol fã ut*).

Do mesmo modo, Bathe (c. 1596, *f Bii v*) evidencia que “o sustenido no *fã* inferior assume a posição do sustenido no *fã* superior, pois de acordo com o *ut* do \sharp no *fã* inferior, o *fã* superior deve ser sustentido. O resto se mantém natural”²⁹. Observe na Fig. 1.27 que a presença do sustenido no *fã* inferior (signo *c sol fã ut*) força a incorporação do sustenido no *fã* superior (signo *f fã ut*).

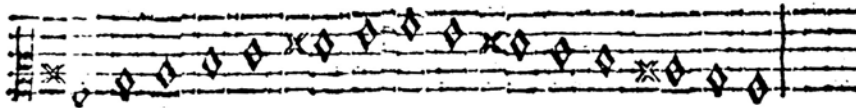


Figura 1.27. Exemplo com sustenido no *fã* inferior (BATHE, c. 1596, *f Bii v*).

²⁸ The sharp may be put in the vpper fa, in the nether fa, and in Vt. The sharp in the Vt, taketh place of the sharp in the vpper or nether fa, for by the Vt of it, the other two places should be sharp, the rest of the places remaining naturally (BATHE, c. 1596, *f Bii a*).

²⁹ [...] the sharp in the nether fa, taketh place of the sharp in the vpper fa, for by the Vt of the \sharp in the nether fa, the vpper fa must bee sharp, the rest remaining naturally (Ibid., *f Bii v*).

Com relação aos bemois, Bathe (c. 1596, *f*Bii v) esclarece: “o bemol pode ser colocado em dois lugares: *mi* & *lá*. Além disso, é comum no *mi*, mas não tão comum em *lá*. Se o bemol estiver em *lá* (de acordo com o seu *ut*), o *mi* deve ser bemol”³⁰. Note na Fig. 1.28 que os signos e *lá mi* & *b fá ♯ mi* possuem bemol.

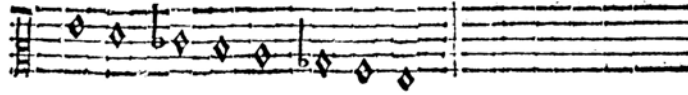
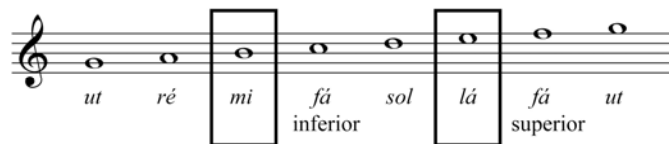


Figura 1.28. Exemplo com bemol em *lá* & em *mi* (BATHE, c. 1596, *f*Bii v).

Aqui, mais uma vez, Bathe utiliza como referência a “ordem da subida e da descida” sem bemol. Logo, os bemois podem estar nos signos *b fá ♯ mi* (sílabas de solmização *mi*) e nos signos *E lá mi*; e *lá mi*; e *ee lá* (sílabas de solmização *lá*).



Exemplo 1.16. Demonstração das sílabas *mi* & *lá* na “ordem da subida e da descida”.

De acordo com Bathe (c. 1596, *f*Bii v), “se a nota para a qual prossegues não pertence nem na entonação nem na nomeação a uma ‘ordem da subida’, retorna à nota anterior e então calcula, como:”³¹.

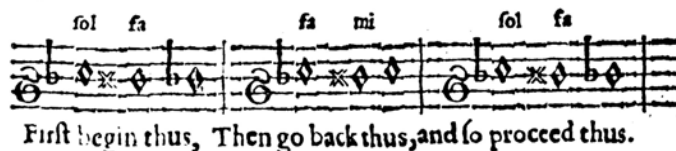


Figura 1.29. Entonação e nomeação de nota alterada que não pertence à “ordem da subida” (BATHE, c. 1596, *f*Bii v). *

Para entonar perfeitamente o intervalo de meio tom entre as notas *Dó-Si♯* do segundo compasso da Fig. 1.29, desloca-se mentalmente o *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada (*Si♯*) da seguinte forma:

³⁰ The flat may be put in two places, in Mi, and in La, also it is common in Mi, but not so common in La: also if the flat be in La (according to the Vt of it) Mi must be flat (BATHE, c. 1596, *f*Bii v).

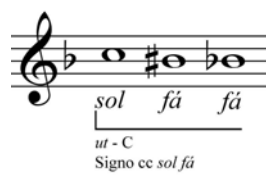
³¹ If the note to which you goe may neither in tuning nor naming belong to one order of ascention, go back to the note before, and so Compt: as, (Ibid., *f*Bii v).

* Como indicado por Karnes (2005, p. 96), no segundo compasso do exemplo de Bathe, a terceira nota deveria ser *Sib* ao invés de *Dó*. Observe que bemois cancelam sustenidos e vice-versa.



Exemplo 1.17. Demonstração da segunda parte da solmização com nota alterada pelo sustenido - *ut* posicionado no signo *g sol ré ut*.

Após entonar esta passagem (Dó-Si \sharp) com as sílabas *fã-mi*, o cantor deve retornar ao início e empregar as sílabas de solmização segundo a “ordem da subida e da descida” inicial. Assim, o fragmento Dó-Si \sharp -Si \flat recebe as Vozes *sol-fã-fã*.



Exemplo 1.18. Solmização do exemplo com nota alterada pelo sustenido e pelo bemol.

Bathe ainda fornece outro exemplo relacionado à nomeação da nota alterada pelo sustenido (Fig. 1.30). Para Bathe (c. 1596, *f*Biii a), “assim como alguns nomeiam o bemol de acordo com o *ut*, também há aqueles que, às vezes, (pela facilidade e pela conveniência da denominação para entonar) nomeiam o sustenido de acordo com o *ut*, como:”³².

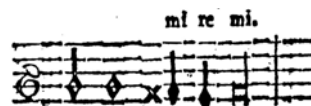


Figura 1.30. Nomeação do sustenido de acordo com a “regra do *ut*” (BATHE, c. 1596, *f*Biii a).

Karnes (2005, p. 96) explica que neste excerto Bathe lembra a seus leitores que o seu sistema não é o único em uso e que o “cantor astuto” (*cunning singin man*) pode nomear as notas de uma passagem da maneira que queira desde que a entonação adequada seja mantida.

Portanto, apesar de Bathe defender que os sustenidos não alteram a sílaba de solmização, o cantor pode, se assim quiser, deslocar o *ut* “pela facilidade e pela conveniência” de entonar os intervalos, como:



Exemplo 1.19. Sílaba de solmização *ut* posicionada no signo *d lá sol ré*.

³² As men name according to the Vt, of the flat, so there be, that (for facility & fitness of the name to the tune) do name according to the Vt of the sharp sometimes: as, (BATHE, c. 1596, *f*Biii a).

Deste modo, considerando o *ut* deslocado para o signo d *lá sol ré*, ou seja, uma terça maior abaixo da nota alterada, a Fig. 1.30 pode ser solmizada assim:



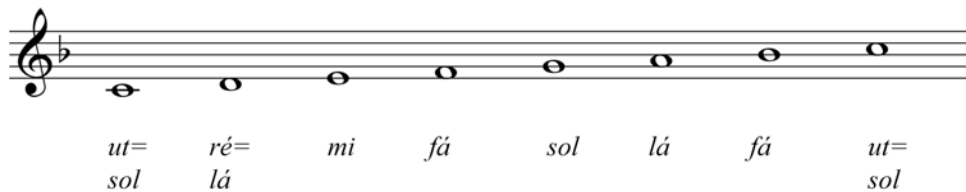
Exemplo 1.20. Solmização preservando a entonação adequada da nota alterada pelo sustenido.

Antes de exibir inúmeras lições para que o principiante pudesse praticar, Bathe demonstra uma melodia bastante interessante na qual a indicação de alteração é exibida em apenas dois pontos (quinta e décima terceira notas da Fig. 1.31). Segundo Karnes (2005, p. 96), bemois cancelam sustenidos e vice-versa. Porém, copistas e editores frequentemente não forneciam estas instruções e isto permitia aos cantores o julgamento por quanto tempo os sustenidos e os bemois ocorrentes deveriam prevalecer naquela canção.

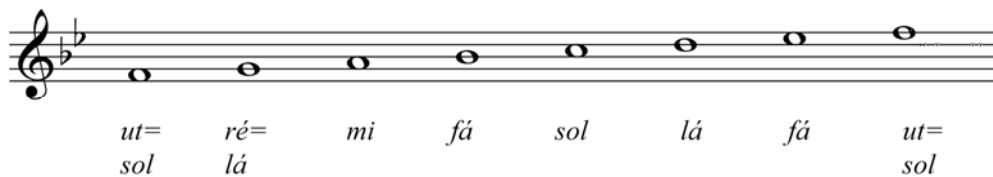


Figura 1.31. Demonstração de melodia que não apresenta todas as alterações necessárias grafadas (BATHE, c. 1596, f^{Biii} a).

Apesar de não estar grafado, deve-se manter, no exemplo precedente, o bemol na oitava nota ao analisar o percurso da melodia. Pode-se observar a clave *g sol ré ut* & clave **b** no início do pentagrama. De acordo com a terceira “regra do *ut*”, a presença da clave **b** obriga a colocação da Voz *ut* no signo *cc sol fá* (Ex. 1.21). Todavia, o acréscimo do bemol no signo *ee lá* (quinta nota da Fig. 1.31) faz com que o *ut* seja acomodado no signo *f fá ut* (Ex. 1.22).



Exemplo 1.21. Solmização da “ordem da subida e da descida” com um bemol - *ut* no signo *cc sol fá*.



Exemplo 1.22. Solmização da “ordem da subida e da descida” com dois bemois - *ut* no signo *f fá ut*.

Lembre-se que, como descrito anteriormente, bemois deslocam o *ut* para uma nova “ordem da subida e da descida”. Consequentemente, o cantor deve adaptar a solmização do fragmento para exprimir estas mudanças na localização do *ut* da seguinte maneira:

(b)

lá mi fá lá fá lá sol fá lá sol sol fá mi ré mi

ut - C ut - F ut - C
Signo cc sol fá Signo f fá ut Signo cc sol fá

Exemplo 1.23. Exibição da solmização do último exemplo dado por Bathe (c. 1596, *f*Biii a) cuja melodia não possui todas as alterações grafadas. *

A seguir, um estudo detalhado das últimas lições apresentadas por Bathe (c. 1596, *f*Biii v-Biiij a) para a prática do discípulo.

Os primeiros oito exemplos concentram-se na exibição da “ordem da subida e da descida” com diferentes combinações de claves no início do pentagrama (Fig. 1.32). Segundo Bathe (c. 1596, *f*Biii v), “[...] observa que a cada quatro linhas e mais um espaço forma-se uma oitava, e toda oitava tem nomes iguais”³³, isto é, a sílaba de solmização que cada nota recebe é a mesma uma oitava acima ou abaixo. Perceba que o autor abrevia as sílabas de solmização da seguinte forma: S (*sol*); L (*lá*); M (*mi*); F (*fá*).

Figura 1.32. Exemplos para a prática do aprendiz – “ordem da subida e da descida” (BATHE, c. 1596, *f*Biii v).

Os exemplos foram transcritos para uma melhor visualização. Observe que o Ex. 1.24-A e Ex. 1.24-E contêm a clave F *fá ut*. De acordo com a segunda “regra do *ut*”, a presença desta clave faz com que o *ut* seja posicionado um grau imediatamente acima dela, ou seja, no signo g *sol ré ut*. Já a clave g *sol ré ut* está presente no Ex. 1.24-B e isto faz com que o

* Optamos por manter o sinal do sustenido (como exposto no original), em vez do sinal de bequadro, para indicar a anulação do bemol anterior. As possíveis identificações do *ut* estão indicadas na parte inferior do pentagrama.

³³ [...] note that every foure rules & a space further, maketh an eight, & every eight, hath like names (BATHE, c. 1596, *f*Biii v).

ut seja colocado no mesmo local da clave. O Ex. 1.24-F possui a clave *c sol fá ut*. Neste caso, o *ut* deve ser disposto uma quinta acima e/ou uma quarta abaixo a partir daquela clave, isto é, no signo *g sol ré ut* ou *G sol ré ut*.

Exemplo 1.24. Transcrição dos exemplos para a prática do aprendiz - “ordem da subida e da descida”.

Note a semelhança na solmização do Ex. 1.24-A/B e Ex. 1.24-E/F. Isto se deve porque, embora possuam diferentes claves (clave de fá na quinta linha; clave de sol na segunda linha; clave de fá na quarta linha; e clave de dó na terceira linha), a ausência da clave **b** faz com que a sílaba de solmização *ut* (substituído pelo *sol*) recaia sempre em G (signos Γ *ut*; *G sol ré ut*; *g sol ré ut*). Por outro lado, o Ex. 1.24-C/D e Ex. 1.24-G/H apresentam a clave **b** e o *ut* acomoda-se um grau acima daquele bemol, ou seja, em C (signos *C fá ut*; *c sol fá ut*; *cc sol fá*).

As três melodias seguintes treinam a solmização dos saltos intervalares e pertencem à “ordem da subida e da descida” que tem o *ut* em G (signo *g sol ré ut*). Não há dificuldades na solmização destas sequências, uma vez que não há acidentes ocorrentes. Percebam que as Vozes *ut-ré* são utilizadas na primeira linha, mas podem ser substituídas no momento da solmização pelas sílabas *sol-lá* como ocorre na segunda e na terceira linha.

Figura 1.33. Exemplos de solmização com saltos intervalares (BATHE, c. 1596, f Biii v).

Em contrapartida, os próximos exemplos contêm notas alteradas pelo bemol e ilustram a mudança da “ordem da subida e da descida” durante a solmização³⁴.





Figura 1.34. Exercícios para prática da solmização – saltos intervalares e notas alteradas pelo bemol (BATHE, c. 1596, f Biii v-Biiij a).

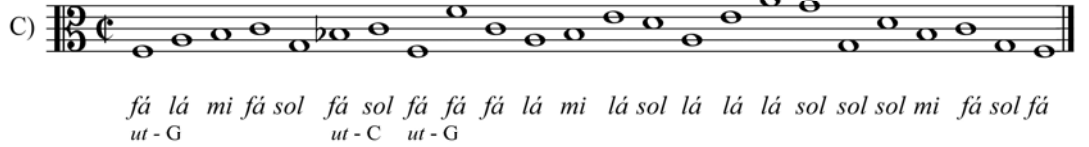
Na transcrição das melodias anteriores, optou-se por preservar as claves originais e as prováveis identificações do *ut* estão apontadas na parte inferior da pauta (Ex. 1.25).

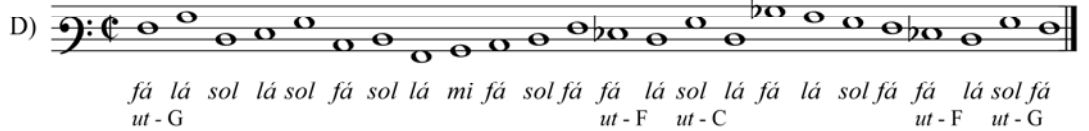
Como mencionado, o *ut* é deslocado para uma nova “ordem da subida” quando há bemol. Desta forma, para a correta solmização do Ex. 1.25-A, considera-se, a partir da terceira nota, o deslocamento do *ut* para C (signo *c sol fá ut*) para que a entonação dos intervalos seja mantida. A partir da sétima nota, no entanto, o *ut* retorna à “ordem da subida” inicial (*ut* em G) e a solmização segue sem maiores problemas. O mesmo procedimento deve ser adotado na solmização das melodias do Ex. 1.25-B, Ex. 1.25-C e Ex. 1.25-D.

³⁴ Estas melodias também são transcritas e discutidas em: 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. 199. KARNES, K. C. (Ed.). *A Brief Introduction to the Skill of Song by William Bathe*. Burlington: Ashgate, 2005. p. 30.

A) 

B) 

C) 

D) 

Exemplo 1.25. Transcrição com indicação do deslocamento da sílaba *ut* (BATHE, c. 1596, *f* Biii v-Biiij).

Em resumo, para o ensino da solmização, Bathe exhibe o que ele chama de “regra do *ut*” para o correto posicionamento da Voz *ut*. Ao posicionar o *ut*, as demais sílabas são dispostas seguindo o que ele chama de “ordem da subida e da descida”. Esta “ordem”, ou seja, “escala”, abrange uma oitava e consiste na sequência *ut-ré-mi-fá-sol-lá-fá-ut* cujas características são a duplicação da Voz *fá* como sétimo grau e a duplicação do *ut* como repetição do primeiro grau.

Por uma questão de eufonia (*euphoniae gratiae*), Bathe (c. 1596, *f* Avi v) elucidava que todo *ut* deve ser nomeado *sol*, enquanto todo *ré* deve ser designado *lá*. Desta maneira, o sistema de solmização resultante destas substituições consistirá em uma sequência fixa de quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*) que se tornou padrão na Inglaterra durante o século XVII. Esta mudança permite que a sílaba de solmização que cada nota recebe seja a mesma uma oitava acima ou abaixo. Além disso, os semitons recaem sempre entre as sílabas *mi-fá/lá-fá* nas melodias ascendentes e entre as sílabas *fá-mi/fá-lá* nas melodias descendentes.

Ao todo, Bathe apresenta oito regras³⁵ que abrangem diversas opções de claves que podem ser encontradas no início de qualquer melodia. Em linhas gerais, a sílaba *ut* pode ser acomodada em apenas três locais: em G (signo Γ *ut*) – quando não há bemol na clave; em C (signo C *fá ut*) – quando há um bemol na clave; em F (signo F *fá ut*) – quando há dois bemois

³⁵ Sobre as oito regras, cf. p. 64-67.

na clave. No entanto, em sua oitava “regra do *ut*”, Bathe fornece um exemplo com três bemois na clave³⁶. Neste caso, o *ut* deve ser acomodado no signo $\flat f\grave{a} \natural mi$.

Exemplo 1.26. Localização do *ut* de acordo com William Bathe (c. 1596).

Para a entonação das notas alteradas pelo bemol, Bathe (c. 1596, *f* Biiia) propõe o deslocamento da sílaba *ut* para uma nova “ordem da subida e da descida”. Em primeiro lugar, a localização do *ut* é identificada de acordo com a combinação de claves no início do pentagrama. Ao se deparar com a nota alterada, deve-se imaginar o deslocamento do *ut* para uma nova “ordem da subida”. Desta maneira, é possível entonar corretamente o intervalo empregando as sílabas da nova “ordem da subida”. Em seguida, deve-se retornar ao início e renomear as notas de acordo com a sua respectiva “ordem da subida e da descida”³⁷.

A entonação das notas alteradas pelo sustenido segue o mesmo procedimento descrito anteriormente. Contudo, deve-se visualizar o deslocamento do *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada para que a entonação do semitom seja feita por meio das notas *mi-fã* desta nova “ordem da subida” fictícia. Após entonar o semitom, deve-se retornar ao início e solmizar o trecho utilizando as Vozes pertencentes à “ordem da subida” inicial³⁸.

Em síntese, bemois alteram o *ut*, enquanto sustenidos mudam a entonação (altura da nota) sem afetar a sílaba de solmização. No entanto, Bathe (c. 1596, *f* Avii a) declara que “o cantor astuto mantendo todas as notas em sua correta entonação, pode nomeá-las como

³⁶ Cf. p. 67.

³⁷ Cf. p. 67-68.

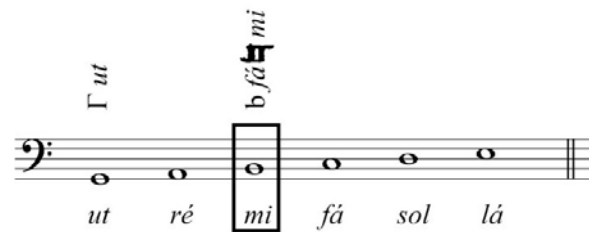
³⁸ Cf. p. 69-70.

queira”³⁹. Ou seja, desde que a entonação e a relação intervalar sejam mantidas, não importa os meios adotados para a solmização.

1.4.2. Thomas Morley (1597)

Após apresentar o *gammaut*, as claves, as Vozes, as deduções e suas propriedades, Thomas Morley, diferentemente de outros autores ingleses contemporâneos, explica a solmização utilizando a mutação.

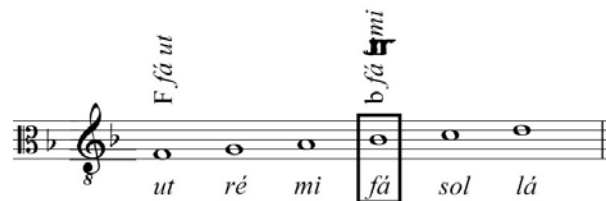
Como descrito em “1.3.4. Dedução e propriedades”, para Morley (1597, p. 4-5), há três propriedades do canto: *b durum*, *naturalis* e *b molle*. Na propriedade *b durum*, que é quando o *ut* está em Γ *ut*, a Voz *mi* é cantada no signo b *fã* \natural *mi* (Ex. 1.27). A propriedade *naturalis* ocorre quando a dedução se inicia no signo C *fã ut* e pode-se proferir tanto a Voz *mi* quanto *fã* no signo b *fã* \natural *mi* dependendo da ausência ou presença do sinal da clave b no início do pentagrama (Ex. 1.28). Já na propriedade *b molle*, a Voz *fã* deve necessariamente ser pronunciada no signo b *fã* \natural *mi* e sempre acontece quando o *ut* está em F *fã ut* (Ex. 1.29).



Exemplo 1.27. Propriedade *b durum* segundo Thomas Morley (1597).



Exemplo 1.28. Propriedade *naturalis* segundo Thomas Morley (1597).



Exemplo 1.29. Propriedade *b molle* segundo Thomas Morley (1597).

³⁹ [...] the cunning singing man keeping euery note in his right tune, may name it according to his pleasure [...] (BATHE, c. 1596, f Avii a).

Como apontado por Johnson (1991, p. 49), embora a apresentação da solmização de Morley seja baseada na convenção hexacordal tradicional, as instruções para as mutações são um pouco diferentes daquelas praticadas no continente europeu. Em geral, no continente, a mutação nas melodias ascendentes ocorre quando se encontra a Voz *ré* da nova dedução ao passo que nas melodias descendentes ocorre quando se encontra a Voz *lá* da nova dedução. Em Morley, porém, é necessário atingir a Voz *lá* da dedução atual para então fazer a mutação nas melodias ascendentes, enquanto nas melodias descendentes, deve-se encontrar a Voz *lá* da nova dedução⁴⁰.

Owens (1998, p. 202) sugere que Morley emprega o sistema continental de duas escalas - *cantus durus* e *cantus mollis*. Isto significa que as melodias que não apresentam a clave **b** no início do pentagrama estão em *cantus durus* e as mutações ocorrem entre as deduções *b durum* e *naturalis*. Por outro lado, as passagens que possuem a clave **b** estão em *cantus mollis* e as mutações acontecem entre as deduções *b molle* e *naturalis*.

A seguir, o primeiro exemplo em dedução contínua, ou seja, em grau conjunto, dado pelo mestre *Gnorimus* ao jovem aprendiz *Philomathes* para o ensino da solmização.

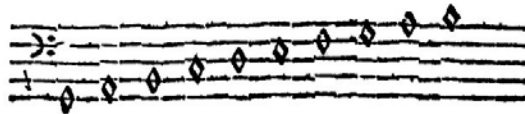


Figura 1.35. Primeiro exemplo de solmização – melodia em *cantus durus* (MORLEY, 1597, p. 5).

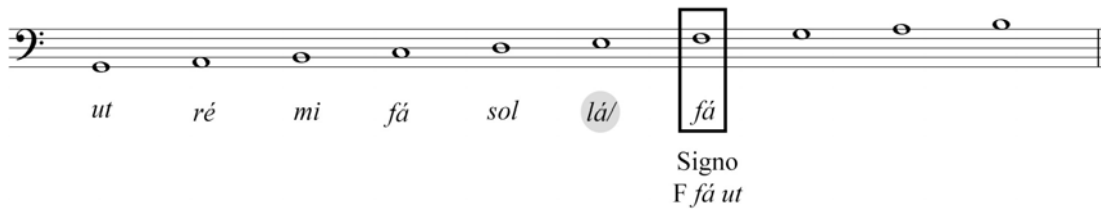
Philomathes consegue solmizar corretamente as seis primeiras notas (Fig. 1.36). Então surge a primeira dúvida: qual sílaba deve ser pronunciada após o *lá*?



Figura 1.36. Solmização de *Philomathes* – exemplo em *cantus durus* (MORLEY, 1597, p. 5).

Para sanar esta questão, o mestre incita o aluno a descobrir qual é o signo daquela nota. *Philomathes* então responde que a nota está em F *fá ut*. Há, portanto, duas opções para a solmização: *fá* ou *ut*.

⁴⁰ A respeito da mutação no continente e em Thomas Morley, ver: DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick (1597) de Thomas Morley**, 2012, p. 82-93.



Exemplo 1.30. Mutação no signo F *f  ut* – melodia em *cantus durus*.

O *ut*   descartado, já que, segundo Morley (1597, p. 4), “em geral no canto nunca usamos *ut*, exceto na nota mais grave da parte”⁴¹. Além disso, seria impossível cantar *ut* no contexto em *cantus durus* porque ele pertence   dedução cuja propriedade   *b molle*.

Segundo Morley (1597, *Annotations, f G4a*), “se queres saber como cantas qualquer nota, ou seja, se   cantada pela propriedade *naturalis*, *b durum* ou *b molle*, nomeia a nota e então prossigas para baixo até o *ut* [...]”⁴². Portanto, para saber por qual propriedade se canta *f * em F *f  ut*,   necessário descer desta forma: *f , mi, r , ut* (Tab. 1.2). Assim, encontramos o *ut* em C *f  ut* que pertence   propriedade *naturalis*.

F	<u><i>f�</i></u>	<i>ut</i>
E	<i>l�</i>	<u><i>mi</i></u>
D	<i>sol</i>	<u><i>r�</i></u>
C	<i>f�</i>	<u><i>ut</i></u>

Tabela 1.2. Para saber por qual propriedade se canta a sílaba *f * em F *f  ut*.

Philomathes prossegue a solmização até alcançar o próximo *l * (Fig. 1.37). A última nota está no signo *b f * \natural *mi* e também há duas opções para a solmização: *f * ou *mi*. A escolha da correta sílaba depende da ausência ou da presença da clave *b* no início do pentagrama. Neste caso, a ausência desta clave impõe o emprego da Voz *mi*.



Figura 1.37. Primeiro exemplo solmizado por *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 5). *

Morley apresenta ainda outros três exemplos que elucidam o processo de mutação: dois deles possuem a clave *b* no signo *b f * \natural *mi* (Fig. 1.38 e Fig. 1.40), enquanto o  ltimo exibe um *b* no signo E *l  mi* (Fig. 1.43).

⁴¹ [...] that except it be in the lowest note of the part wee neuer vse vt (MORLEY, 1597, p. 4).

⁴² But if you would knowe whereby any note singeth (that is whether it sing by properchant \natural quarre, or *b* molle, name the note and so come downward to vt [...]) (Ibid., *Annotations, f G4a*).

* O retângulo cinza inserido na imagem n o está presente no original.

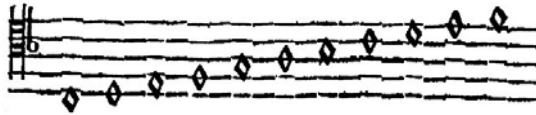


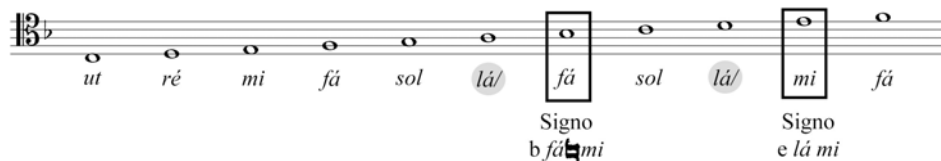
Figura 1.38. Segundo exemplo de solmização – melodia em *cantus mollis* (MORLEY, 1597, p. 6).

Philomates solmiza o trecho precedente da seguinte maneira:



Figura 1.39. Segundo exemplo solmizado por *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 6).

Observe que a mutação, método que permite a passagem de uma dedução para a outra, sempre ocorre quando se alcança a Voz *lá*. Na Fig. 1.39, há dois pontos de mutação: o primeiro deles na sétima nota e o último na décima nota. A primeira mutação acontece no signo *b fá* ♯ *mi*. Devido a presença da clave *b* no início do pentagrama, a Voz *fá* é utilizada (Ex. 1.31). A próxima mutação ocorre no signo e *lá mi*. Aqui, a Voz *mi* é adotada porque pertence à dedução cuja propriedade é *naturalis*.



Exemplo 1.31. Mutação no signo *b fá* ♯ *mi* e no signo e *lá mi* – melodia em *cantus mollis*.

O terceiro exemplo também possui um *b* no signo *b fá* ♯ *mi* e está, portanto, em *cantus mollis*. Ademais, tem seu início no signo *F fá ut*.

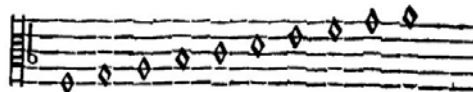


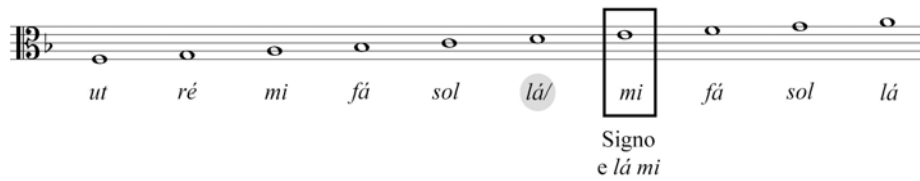
Figura 1.40. Terceiro exemplo de solmiza o – melodia em *cantus mollis* (MORLEY, 1597, p. 6).

O aprendiz solmiza esta passagem sem problemas.



Figura 1.41. Terceiro exemplo solmizado por *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 6).

Pode-se observar que, neste fragmento, a muta o ocorre no signo e *lá mi* (Ex. 1.32). Deve-se empregar a Voz *mi* para continuar a solmiza o porque ela pertence   dedua o com propriedade *naturalis*.



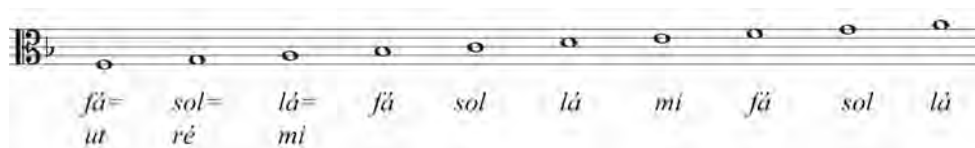
Exemplo 1.32. Mutação no signo e *l  mi* – melodia em *cantus mollis*.

Philomathes afirma ser possível cantar o exemplo da Fig. 1.41 de outra maneira desde que a entonação seja mantida. Para ele, as três primeiras notas, inclusive suas oitavas, podem ter seus nomes alterados de *ut-ré-mi* para *f -sol-l * da seguinte maneira:



Figura 1.42. Altera o da nomea o das três primeiras notas (MORLEY, 1597, p. 6).

O resultado desta substitui o consiste em uma melodia que emprega apenas quatro sílabas de solmiza o (*mi-fá-sol-lá*).



Exemplo 1.33. Solmiza o com o nome alterado das três primeiras notas – melodia em *cantus mollis*.

O último exemplo dado ao aprendiz para a certifica o do total entendimento deste assunto cont m \flat no signo E *l  mi*:

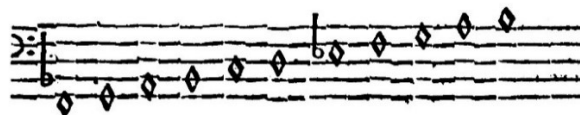


Figura 1.43. Quarto exemplo de solmiza o – melodia em *cantus mollis* com \flat no signo E *l  mi* (MORLEY, 1597, p. 6).

Neste caso, *Philomathes* admite não saber como iniciar a solmiza o porque a primeira nota encontra-se abaixo de Γ *ut* e, de acordo com o discípulo, não há nada abaixo de Γ *ut*. O mestre, porém, contesta:

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 keys 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 (MORLEY, 1597, p. 6, grifo do autor).

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 infinitamente.

Na prática, a extensão ultrapassava o limite dos vinte signos exposto no *gammaut* de Morley. Para solmizar aquelas notas que extrapolam este âmbito, deve-se considerar as Vozes dos signos uma oitava acima quando as notas excedem o signo Γ *ut*, ou então empregar as Vozes dos signos uma oitava abaixo quando as notas ultrapassam o signo *ee lá*. Desta forma, pode-se cantar *ut* naquele signo F, localizado abaixo do signo Γ *ut*, pois, de acordo com *Philomathes*, “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 também”⁴³.

Sendo assim, para a correta solmização do exemplo que apresenta **b** no signo E *lá mi* e tem seu início no signo F, são consideradas as Vozes dos signos uma oitava acima, como mostra a Tab. 1.3.

Signo real	Solmização	Signo uma oitava acima
D <i>sol ré</i>	<i>lá</i>	d <i>lá sol ré</i>
C <i>fá ut</i>	<i>sol</i>	c <i>sol fá ut</i>
\natural <i>mi</i>	<i>fá</i>	b <i>fá\natural mi</i>
A <i>ré</i>	<i>mi</i>	a <i>lá mi ré</i>
Γ <i>ut</i>	<i>ré</i>	G <i>sol ré ut</i>
F	<i>ut</i>	F <i>fá ut</i>

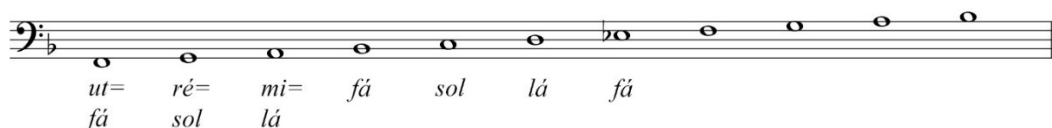
Tabela 1.3. Como nomear notas que excedem o *gammaut*.

Ademais, as três primeiras notas podem ser substituídas por *fá-sol-lá* (Ex. 1.34), como pode ser confirmado a partir do seguinte excerto:

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.
Ma. Right, or fa if you will, as you did in the eyght aboue in the other verse before. But goe forward (MORLEY, 1597, p. 7).

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.
Mes. Correto. Ou *fá*, se preferires, como fizeste na oitava acima no pentagrama anterior. Mas prossegue.

⁴³ Then though there be no *re* in Gam vt, nor *mi* in A *re*, nor *fa* in \natural *mi* et cetera. yet because they be in their eyghtes I may sing them there also (MORLEY, 1597, p. 7).



Exemplo 1.34. Solmização em *cantus mollis* com *b* no signo E *lá mi*.

Com relação ao **b** no signo E *lá mi*, Morley (1597, p. 7) apenas esclarece que, assim como é possível cantar *lá* em D *sol ré*, pode-se cantar *fá* em E *lá mi* alterando um pouco a entonação. Ademais, Morley sugere vários outros **b** em Música, por exemplo, **b** em a *lá mi ré*, entretanto, não desenvolve o tema, pois o julga desnecessário.

No que diz respeito à dedução disjunta, isto é, àquela sequência de notas em intervalos não conjuntos, Morley fornece um exemplo que abrange o intervalo de uma sexta maior para ilustrar a entonação.

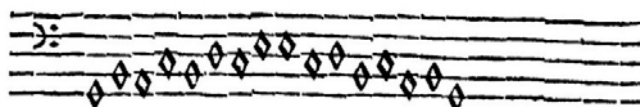




Figura 1.44. Dedução disjunta (MORLEY, 1597, p. 7).

De acordo com mestre *Gnorimus*, “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 entonação correta. Deste modo, canta primeiro *ut ré mi*, então canta *ut mi* [...]”⁴⁴.

Morley propõe a prática dos saltos intervalares ascendentes e descendentes preenchendo-os com as demais notas assim:

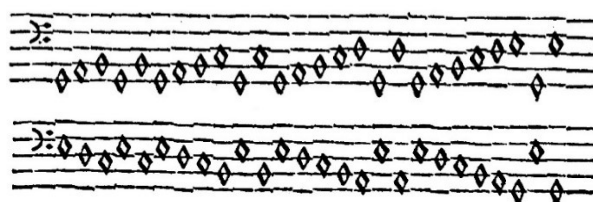


Figura 1.45. Exercícios oferecidos à *Philomathes* para a prática da dedução disjunta (MORLEY, 1597, p. 7).

Antes de fornecer uma série de melodias para que o aprendiz pudesse praticar sozinho, mestre *Gnorimus* oferece um último exercício que é solmizado corretamente por *Philomathes*, assim:



⁴⁴ When you sing  Imagin a notewixt 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 [...]. (MORLEY, 1597, p. 7).



Figura 1.46. Solmização da última melodia oferecida à *Philomathes* para a prática dos saltos intervalares (MORLEY, 1597, p. 7).

Para a análise da melodia precedente, optou-se por inserir na porção superior do pentagrama os respectivos signos de cada altura musical. Com a ajuda da tabela lateral, que contém trechos do *gammaut*, é possível visualizar facilmente as mutações. As sílabas de solmização grafadas em vermelho na tabela pertencem às deduções cujas propriedades são solicitadas naquele trecho em questão. Já as notas destacadas em vermelho na partitura preenchem os saltos intervalares e permitem a total compreensão da solmização proposta por Thomas Morley.

Em primeiro lugar, deve-se observar se a melodia está em *cantus durus* ou *cantus mollis* para então delimitar quais deduções serão, de fato, utilizadas nas mutações. Para isto, considera-se a clave **b** grafada no início do pentagrama: a ausência de tal sinal indica *cantus durus*, enquanto a presença, *cantus mollis*. Se a melodia está em *cantus durus*, as mutações ocorrem entre as deduções cujas propriedades são *b durum* e *naturalis*. Por outro lado, se a passagem está em *cantus mollis*, as mutações acontecem entre as deduções *b molle* e *naturalis*.

Na Fig. 1.46, a ausência da clave **b** demonstra que a melodia opera em *cantus durus* e as mutações ocorrem entre as deduções em *b durum* e *naturalis*. Portanto, a primeira nota, localizada no Singo G *sol ré ut* (Ex. 1.35), recebe a sílaba de solmização *sol*, pois pertence à dedução cuja propriedade é *naturalis*. Os pontos de mutação ocorrem sempre quando se atinge a sílaba *lá* da nova dedução (melodia descendente) e quando se alcança a sílaba *lá* da atual dedução (melodia ascendente).

e		lá	lá
d	lá	sol	sol
c	sol	fá	lá
b	sol	fá	sol
a	fá	mi	fá
G	lá	ré	ré
F	mi	ut	mi
E	lá	ut	lá
D	sol	ut	sol
C	fá	ut	fá
B	mi		mi
A	ré		ré
Γ	ut		ut

Exemplo 1.35. Demonstração da solmização do último exemplo fornecido à *Philomathes* para a prática dos saltos intervalares.

Abaixo, os inúmeros cantochões⁴⁵ fornecidos por Morley para que o discípulo pudesse praticar sozinho. Em seguida, um estudo minucioso de sua solmização.

A) 
sol fa fa sol fa fa la sol sol fa la la sol fa mi la la sol.

B) 
fa sol la fa sol la sol fa fa sol la fa sol la fa sol sol fa.

C) 
fa sol sol la sol fa sol fa fa la fa sol fa fa mi fa.

D) 
sol la la sol fa la fa sol la sol sol fa sol la la sol.

E) 
sol fa mi fa sol sol sol fa la sol la fa mi la sol.

F) 
sol sol la sol fa mi fa sol la fa sol fa sol la fa mi la sol.

G) 
sol sol sol mi la fa mi la sol sol fa la sol fa mi sol la sol.

H) 
sol fa sol la sol fa fa la sol fa mi la sol sol fa la sol.

I) 
sol sol sol fa la la sol fa la sol sol fa la la sol.

J) 
sol fa fa la sol fa fa la sol fa fa la sol sol fa sol.

Figura 1.47. Cantochões para a prática do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 8-9).

⁴⁵ *Plainsong* foi traduzido como cantochão. Porém, este termo não remete ao canto tradicional da liturgia cristã católica ocidental. No contexto de Morley, este vocábulo representa aquela melodia que não tem variação de tempo, isto é, uma canção que não está sujeita às regras da mensura. Esta expressão também é encontrada em Playford (1655, p. 32).

Mais uma vez, optou-se pelo preenchimento dos saltos intervalares com notas vermelhas por facilitar a visualização dos pontos de mutação e das sílabas adotadas durante a solmização. As letras indicadas no lado esquerdo (A, B, C etc.) correspondem às letras da Fig. 1.47.

Sendo assim, não há dificuldades no Ex. 1.36 e no Ex. 1.37, exceto os saltos intervalares. Estas melodias não possuem clave **b** no início do pentagrama e estão, portanto, em *cantus durus*. Logo, as mutações ocorrem entre as deduções cujas propriedades são *b durum* e *naturalis*.

A)

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

sol lá/ mi fá fá sol fá sol lá/ fá/ lá sol lá/ fá

g sol ré ut
 f fá ut
 e lá mi
 f fá ut
 g sol ré ut
 aa lá mi ré
 g sol ré ut
 aa lá mi ré
 b fá mi
 cc sol fá
 b fá mi
 aa lá mi ré
 aa lá mi ré
 g sol ré ut

sol fá/ lá/ fá sol lá sol lá/ mi fá mi/ lá lá sol

C)

C fá ut
 D sol ré
 E lá mi
 F fá ut
 G sol ré ut
 G sol ré ut
 a lá mi ré
 G sol ré ut
 a lá mi ré
 b fá mi
 c sol fá ut
 d lá sol ré

fá sol lá/ fá sol sol lá sol lá/ mi fá sol

c sol fá ut
 d lá sol ré
 e lá mi
 f fá ut
 e lá mi
 d lá sol ré
 c sol fá ut
 d lá sol ré
 c sol fá ut
 c sol fá ut
 b fá mi
 c sol fá ut

fá sol lá/ fá/ lá sol fá sol fá fá mi fá

Exemplo 1.36. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias A e C.

No Ex. 37-E, nota-se que, embora o signo Γ *ut* não possua a sílaba *sol*, as Vozes presentes no signo uma oitava acima podem ser usadas durante a solmização. Assim sendo, o signo *G sol ré ut* (uma oitava acima de Γ *ut*) contém a sílaba *sol*, enquanto o signo a *lá mi ré* (uma oitava acima de *A ré*) possui a Voz *lá* permitindo que sejam empregadas naqueles locais.

E)

Γ *ut* *A* *ré* \mathbb{B} *mi* *C* *fá ut* \mathbb{B} *mi* *C* *fá ut* \mathbb{B} *mi* *A* *ré* Γ *ut* *A* *ré* \mathbb{B} *mi* *C* *fá ut* *D* *sol ré* *E* *lá mi* *F* *fá ut*

sol *lá/ mi* *fá* *mi* *fá* *mi/ lá* *sol* *lá/ mi* *fá* *sol* *lá/ fá*

G)

G *sol ré ut* *f* *fá ut* *e* *lá mi* *d* *lá sol ré* *e* *lá mi* *f* *fá ut* *G* *sol ré ut* *aa* *lá mi ré* *bb* *fá mi* *aa* *lá mi ré* *bb* *fá mi* *cc* *sol fá* *bb* *fá mi* *cc* *sol fá*

sol *fá/ lá* *sol* *lá/ fá* *sol* *lá/ mi/ lá/ mi* *fá* *mi* *fá*

dd *lá sol* *ee* *lá* *dd* *lá sol* *ee* *lá* *ff* *gg* *ff* *ee* *lá* *dd* *lá sol* *cc* *sol fá* *bb* *fá mi* *aa* *lá mi ré* *g* *sol ré ut* *aa* *lá mi ré* *g* *sol ré ut*

sol *lá* *sol* *lá/ fá* *sol* *fá/ lá* *sol* *fá* *mi/ lá* *sol* *lá* *sol*

Exemplo 1.37. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias E e G.

Já o Ex. 1.38 e o Ex. 1.39 expõem a clave **b** no início do pentagrama e, consequentemente, estão em *cantus mollis* e as mutações ocorrem entre as deduções *b molle* e *naturalis*.

B)

F fã ut G sol ré ut a lá mi ré G sol ré ut F fã ut G sol ré ut a lá mi ré b fã mi c sol fã ut d lá sol ré c sol fã ut d lá sol ré e lá mi f fã ut

fã sol lá **sol** fã **sol** **lá/ fã** sol lá sol **lá/ mi** fã

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

fã sol lá **sol** fã **mi/ lá** sol lá **sol** fã / **lá** sol sol fã

F)

c sol fã ut c sol fã ut d lá sol ré c sol fã ut d lá sol ré e lá mi f fã ut e lá mi f fã ut g sol ré ut aa lá mi ré bb fã mi

sol sol lá sol **lá/ mi** fã mi fã sol lá / fã

c sol fã ut bb fã mi aa lá mi ré g sol ré ut f fã ut g sol ré ut aa lá mi ré g sol ré ut f fã ut e lá mi d lá sol ré c sol fã ut

sol **fã/ lá** **sol** fã sol lá **sol** fã mi / lá sol

Exemplo 1.38. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias B e F.

No Ex. 1.39, observa-se a inclusão do **b** no signo e *lá*. Como descrito, Morley (1597, p. 7) elucida que é possível cantar *fã* em E *lá mi* alterando um pouco a entonação ⁴⁶.

D)

sol *lá/ fã* sol lá lá sol *lá/ fã/ lá* sol fã sol lá

sol *fã/ lá* sol *lá/ fã* sol fã/ lá sol lá lá sol

H)

sol *lá/ fã* sol lá/ *mi fã* sol fã sol *lá/ fã/ lá* sol fã mi/

lá sol *fã/ lá* sol *lá/ fã* sol *lá/ fã/ lá* sol *fã/ lá* sol

Exemplo 1.39. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodias D e H.

⁴⁶ Cf. p. 86. Para maiores esclarecimentos, ver: DOMINGOS, N. **Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musick (1597) de Thomas Morley**, 2012, p. 203.

Além da clave **b** localizada no signo **b fá** ♩ *mi* no início do pentagrama, o Ex. 1.40 apresenta bemois nos signos e *lá mi* & aa *lá mi ré*. Não há dificuldades na solmização até a décima primeira nota. A partir deste local, a sílaba empregada para a solmização não corresponde às Vozes dos signos reais e nem às Vozes dos signos uma oitava acima ou abaixo. No entanto, para a correta entonação desta sequência, a sílaba *sol* é pronunciada no signo *f fá ut* e a sílaba *lá* no signo *g sol ré ut* para que seja mantida a entonação da relação intervalar T – T com as sílabas *fá-sol-lá* (Ex. 1.41).

I)

sol fá / lá sol lá / fá sol lá / fá / lá / fá sol lá sol

lá / fá / lá sol fá / lá sol lá / fá sol fá / lá lá sol

Exemplo 1.40. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodia I.

lá mi fá ut sol ré ut

fá sol lá

T T

Exemplo 1.41. Emprego das sílabas *fá-sol-lá* para manter a entonação da relação intervalar.

Morley (1597, p. 7) esclarece que há muitos bemois na música, como o bemol em *a lá mi ré*, mas não desenvolve o assunto, pois o julga desnecessário naquele momento. Todavia, o último cantochão também exhibe um bemol no signo *a lá mi ré* (Ex. 1.42). Na versão inglesa moderna do tratado de Morley, Harman (1973, p. 18) omite em sua transcrição o bemol presente no signo *E lá mi*, pois o considera redundante uma vez que este sinal está indicado na armadura de clave. Apesar de haver dois bemois fixos na clave, constatou-se, após levantamento de todas as composições de Morley, que o compositor não ultrapassa a quantidade de um bemol em suas

armaduras de clave. Sendo assim, optou-se por manter o bemol da maneira apresentada por Morley, uma vez que o sinal auxilia o cantor na hora da solmização fazendo com que não se esqueça daquela alteração.

Não há dificuldades na solmização da primeira linha do Ex. 1.42. Na segunda linha, observa-se a inclusão do sustenido no signo E *lá mi* para indicar a anulação do bemol fixado na clave.

Example 1.42 shows two staves of music. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: G, A, B-flat, C, D, E, D, C, B-flat, A, G, A, B-flat, C, D, E, F. Solfège syllables are written above the notes: G sol ré ut, A lá mi ré, B-flat C fá ut, D sol ré, E lá mi, D sol ré, C fá ut, B-flat mi, A ré, G ut, A ré, B-flat mi, C fá ut, D sol ré, E lá mi, F fá ut. Below the staff, the syllables are written in red: *sol lá / fá sol lá / fá / lá sol fá / lá sol lá / fá sol lá / fá sol*. The bottom staff is also in bass clef with a key signature of one flat. It contains notes: G, A, B-flat, C, D, E, D, C, B-flat, A, G, A, B-flat, C, D, E, F, G. Solfège syllables are written above: G sol ré ut, A lá mi ré, G sol ré ut, F fá ut, E lá mi, D sol ré, C fá ut, D sol ré, E lá mi, F fá ut, G sol ré ut, A lá mi ré, B-flat fá mi, A lá mi ré, G sol ré ut, G sol ré ut, F fá ut, G sol ré ut. Below the staff, the syllables are written in red: *lá / fá / lá sol fá / lá sol lá / mi fá sol lá / fá / lá sol sol fá sol*.

Exemplo 1.42. Análise dos últimos exemplos para a prática do aprendiz – melodia J.

Na verdade, a alteração desta nota é imprescindível para que a solmização coincida com as sílabas propostas por Morley em seu tratado (Ex. 1.43). Lembre-se que as notas pretas da transcrição correspondem às notas do fac-símile, enquanto as notas vermelhas preenchem os intervalos possibilitando a visualização dos pontos de mutação. Portanto, a sequência Dó-Ré-Mi-Fá da transcrição recebe as Vozes *sol-lá-mi-fá*. Como sugerido por Morley, o signo *C fá ut* recebe a sílaba *sol* ao passo que o signo *F fá ut*, a sílaba *fá*.

Example 1.43 shows two staves of music. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains notes: G, A, B-flat, C, D, E, D, C, B-flat, A, G, A, B-flat, C, D, E, F, G. Solfège syllables are written above: G sol ré ut, A lá mi ré, B-flat C fá ut, D sol ré, E lá mi, D sol ré, C fá ut, B-flat mi, A ré, G ut, A ré, B-flat mi, C fá ut, D sol ré, E lá mi, F fá ut, G sol ré ut. Below the staff, the syllables are written in red: *sol lá / mi fá sol lá / fá / lá sol sol fá sol*. A red box highlights the notes G, A, B-flat, C, D, E, D, C, B-flat, A, G, A, B-flat, C, D, E, F, G. The syllables below the box are: *sol fá fá lá sol fá fá lá sol fá fá lá sol sol fá sol*.

Exemplo 1.43. Solmização considerando o sustenido no signo E *lá mi*.

Por outro lado, se considerássemos o bemol indicado no início do pentagrama para a solmização da série Dó-Ré-Mib-Fá, teríamos a sequência *sol-lá-fá-sol* e as sílabas não corresponderiam àquelas sugeridas por Morley (Ex. 1.44). Assim sendo, deve-se considerar a

anulação do bemol no signo E *lá mi* (Ex. 1.43) para a correta solmização e entonação deste trecho.

The image shows a musical staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: sol, fá, fá, lá, sol, fá, fá, lá, sol, sol, fá, sol. A red box highlights the notes sol, fá, fá, lá. Below the staff, a diagram shows the corresponding solfège syllables and signs: C fá ut, D sol ré, E lá mi, F fá ut, G sol ré ut, a lá mi ré, b fá mi, a lá mi ré, G sol ré ut, G sol ré ut, F fá ut, G sol ré ut.

Exemplo 1.44. Solmização considerando o bemol no signo E *lá mi* grafado na armadura de clave.

Para concluir, pode-se observar que o sustenido presente na penúltima nota (signo F *fá ut*) não altera a sílaba de solmização. Infelizmente, Morley não discute a solmização de notas alteradas pelo sustenido em seu tratado e nem explica o processo da solmização quando se acrescenta um bemol no signo a *lá mi ré* dificultando o estabelecimento de um padrão que poderia ser adotado para a solmização de molodias com estas características.

Em síntese, após apresentar a escala musical, denominada *gammaut*, Morley explica a dedução das seis Vozes, suas três propriedades (*b durum*, *naturalis*, *b molle*) e o processo de mutação necessário para a solmização de melodias que ultrapassam o âmbito da dedução, ou seja, do hexacorde.

A mutação ensinada por Morley difere parcialmente daquela geralmente praticada no continente europeu. Em linhas gerais, para Morley, a mutação nas melodias ascendentes deve ser feita somente após atingir a sílaba *lá* daquela dedução. Por outro lado, nas melodias descendentes, busca-se o *lá* da nova dedução para a realização da mutação.

Segundo Morley (1597, p. 203), as três propriedades da dedução são encontradas no cantochão, mas no canto figurado são usadas apenas duas: *b molle* e *b durum*. Para Owens (1998, p. 202), este trecho sugere que Morley emprega a dicotomia *durus-mollis* da teoria continental. Sendo assim, as mutações operam entre as propriedades *b durum-naturalis* (*cantus durus*) e entre as propriedades *b molle-naturalis* (*cantus mollis*). A propriedade *naturalis* é fundamental na mutação, pois permite a conexão entre a propriedade *b molle* ou entre a propriedade *b durum* sem afetar a relação intervalar, já que não alcança o signo \flat fá \natural mi.

Considerando os ensinamentos de Morley, para a solmização de qualquer trecho musical, observa-se o sinal da clave \flat posicionada no início do pentagrama. Se houver o sinal, a melodia está em *cantus mollis* e se não houver sinal, está em *cantus durus*.

Morley, semelhante à Bathe (c. 1596), emprega as sílabas *ut-ré* ao ensinar a solmização. Porém, na prática, adota apenas quatro Vozes (*mi-fá-sol-lá*) como pode ser observado nos

últimos exemplos de cantochão oferecidos para a prática do aprendiz⁴⁷. O autor também explica como entonar os saltos intervalares: deve-se preencher o intervalo com notas imaginárias procurando manter na memória a entonação da última nota e, em seguida, entoar aquele intervalo.

Para finalizar, três pontos importantes são ressaltados: a) todas as notas alteradas pelo bemol recebem a sílaba *fá* em todos os exemplos fornecidos por Morley para a prática do aprendiz; b) o intervalo de semitom recai sempre entre as sílabas *mi-fá* & *lá-fá* nas melodias ascendentes e entre *fá-mi* & *fá-lá* nas passagens descendentes; c) apesar de elevar a nota, o sustenido não altera a sílaba de solmização.

1.4.3. Thomas Campion (c. 1613)

No “Prefácio” de seu tratado, após descrever sobre a ambiguidade de termos musicais, Campion (c. 1613, fB3v-B4a) expõe a dificuldade enfrentada pelos aprendizes que recebem a instrução musical de um mestre que, naquela época, ainda empregava a solmização baseada no sistema hexacordal, que ele chama de “velho *gammaut*”. A utilização deste *gammaut* é desnecessária, visto que, segundo o autor, a escala pode ser expressa por apenas quatro Vozes (*mi, fá, sol, lá*).

Como apontado por Owens (1998, p. 208), a invenção da solmização que utiliza apenas quatro sílabas é geralmente atribuída a Campion. No entanto, esta prática já estava em uso na época de Bathe por volta de 1596.

Para Campion (c. 1613),

The substance of all Musicke, and the true knowledge of the scale, consists in the obseruation of the halfe note, which is expressed either by Mi Fa, or La Fa, and they being knowne in their right places, the other Notes are easily applied vnto them.
(CAMPION, c. 1613, fB4a, grifo do autor).

A essência de toda Música e o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação do semitom que é expressado por mi-fá ou lá-fá, e conhecendo estas notas em seus devidos lugares, as outras são facilmente aplicadas a elas.

Portanto, para a correta solmização, deve-se observar o semitom que é demonstrado pelas Vozes *mi-fá* ou *lá-fá*. Feito isto, as demais Vozes são acomodadas sequencialmente, uma vez que Campion fornece uma regra geral para a nomeação das outras notas: “acima de *fá* sempre canta *sol*, e sempre canta *sol* abaixo de *lá*”⁴⁸.

O resultado, ao aplicar esta regra, é uma sequência de sílabas que se repete da seguinte forma: *sol-lá-mi-fá*-*sol-lá-fá*-*sol-lá-mi-fá*-*sol-lá-fá*-*sol-lá-mi-fá*-*sol-lá*-etc.

⁴⁷ Cf. p. 88.

⁴⁸ [...] *aboue Fa, euer to sing Sol, and to sing Sol euer under La* (CAMPION, c. 1613, fB5a, grifo do autor).

Para explicar a solmização, Campion (c. 1613, *f* B4a) apresenta três escalas que começam no signo Γ *ut*: a primeira não possui alteração no início do pentagrama (*sharp in Bemí*), a segunda contém um bemol no signo $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* (*flat in Bemí*), enquanto a última escala exhibe dois bemois: um deles no signo $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* e o outro em E *lá mi* (*flat in Bemí as also in Elami*).

De acordo com Wilson (2003, p. 20), o sistema de Campion permite-lhe relacionar as várias posições dos semitons à nota fundamental, enquanto no sistema hexacordal o semitom sempre ocorre entre as sílabas *mi-fá*. Assim sendo, a sequência das sílabas muda conforme com os sinais dispostos no início do pentagrama.

Observe que as três escalas são produzidas a partir da mesma nota fundamental, ou seja, do signo Γ *ut* (Figs. 1.48, 1.49, 1.50). O que difere uma escala da outra é a posição dos semitons. Além disso, os exemplos abrangem uma oitava e estão na clave F *fá ut*, pois, segundo Campion (c. 1613, *f* B4a-B4v), “Optei por estarem no baixo porque todas as oitavas superiores dependem da oitava mais grave e são de natureza idêntica”⁴⁹.

A primeira escala não possui bemol e é exposta assim:

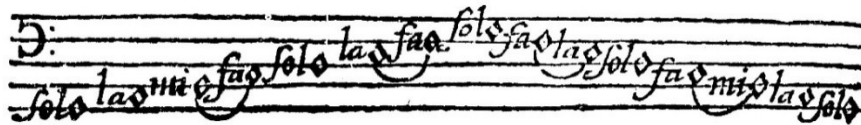


Figura 1.48. Escala sem sinal de bemol na clave (CAMPION, c. 1613, *f* B4v).

Campion prossegue com a sua explicação:

First obserue the places of the halfe Notes, which are marked with a halfe circle, and remember that if the lowest be Mi Fa, the upper halfe Note is La Fa, and contrariwise if the lowest halfe Note be La Fa, the upper must be Mi Fa (CAMPION, c. 1613, *f* B4v, grifo do autor).

Em primeiro lugar, observa os locais dos semitons que estão marcados com um semicírculo. Lembra-te que se o semitom inferior for mi-fá, o semitom superior será lá-fá e vice-versa, ou seja, se o semitom inferior for lá-fa, o superior deve ser mi-fá.

Note que as Vozes *mi-fá* estão na parte inferior, enquanto *lá-fá* ocupam a parte superior na Fig. 1.48. Por outro lado, na Fig. 1.49, *lá-fá* estão na parte inferior e *mi-fá*, na parte superior.

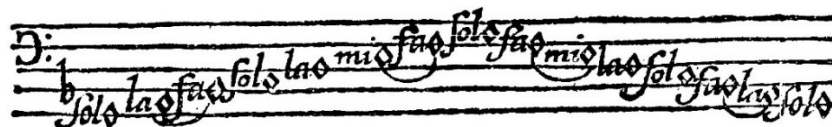


Figura 1.49. Escala com sinal de bemol no signo $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* (CAMPION, c. 1613, *f* B5a).

⁴⁹ *I haue chosen to be in the Base, because all the upper eights depend upon the lowest eight, and are the same with it in nature [...]* (CAMPION, c. 1613, *f* B4a-B4v, grifo do autor).

O último exemplo possui, além do bemol no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$, um bemol no signo E $l\grave{a}$ mi junto ao sinal da clave. Nesse caso, a disposição dos semitons é alterada, uma vez que a sequência intervalar sofre mudanças.

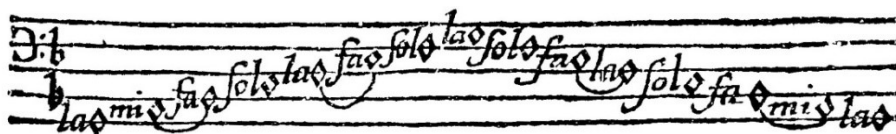


Figura 1.50. Escala com sinal de bemol no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ e no signo E $l\grave{a}$ mi (CAMPION, c. 1613, f B5a).

Ao concluir seu “Prefácio”, Campion afirma:

This is an easie way for him that would eyther with ayde of a teacher, or by his owne industrie learne to sing, and if hee shall well beare in minde the placing of the halfe Notes, it will helpe him much in the knowledge of the cords, which haue all their variety from the halfe Note (CAMPION, c. 1613, f B5v, grifo do autor).

Esta é uma maneira fácil para aquele que deseja aprender a cantar, tanto com ajuda de um mestre quanto por seu próprio esforço. E se o aprendiz tiver em mente a localização dos semitons, isto o ajudará muito no conhecimento dos intervalos que tem toda a sua variedade a partir do semitom.

Para Wilson (2003, p. 21), a solução oferecida por Campion para o ensino da solmização é simples porque suas escalas ascendentes e descendentes usam as mesmas sequências de sílabas e não exige as sílabas *ut* e *ré*, uma vez que o sistema é baseado em uma oitava que pode ser repetida. Todavia, como apontado por Johnson (1991, p. 55), Campion não oferece informações relacionadas à adição de sustenidos como ocorre no tratado de Bathe (c. 1596).

Em suma, para o ensino da solmização, o importante é observar as localizações dos semitons, que estão marcados pelos semicírculos nos exemplos de Campion. Ademais, há duas regras que devem ser lembradas: a) se o semitom inferior for *mi-fá*, o semitom superior deve, necessariamente, ser *lá-fá* e vice-versa; b) a sílaba *sol* sucede a sílaba *fa*, enquanto precede a sílaba *lá*.

Sendo assim, de acordo com os sinais dispostos no início do pentagrama, teremos as seguintes disposições dos semitons:

Início do pentagrama	Semitom <i>mi-fá</i> entre os signos	Semitom <i>lá-fá</i> entre os signos
sem bemol	$\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ – C $f\grave{a}$ ut	E $l\grave{a}$ mi – F $f\grave{a}$ ut
um bemol	E $l\grave{a}$ mi – F $f\grave{a}$ ut	A $r\acute{e}$ – B mi
dois bemois	A $r\acute{e}$ – $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$	D sol $r\acute{e}$ – E $l\grave{a}$ mi

Tabela 1.4. Disposição dos semitons de acordo com Campion.

1.4.4. John Playford (1655)

Para o ensino da solmização, em seu *An Introduction to the skill of Musick*, Playford estabelece regras para a localização da Voz *mi*. Segundo o autor,

First, observe that *Mi* is the principall or master Note, which leads you to know all the other; for having found out him, the other followes upon course, and this *Mi* hath his being in fowr severall places, but he is but in one of them at a time; his proper place is in *B mi*: but if a *B fá*, which as a *B flat* (as is mentioned in cha. 2.) be put in his place, then he is removed into *E la mi*, which is his seconde; but if a *B flat* be placed there also, then he is in his third place, which is *A la mi re*; if a *B flat* come there also, then he is removed into his fourth place, which is *D la sol re*, so that in which of these he is, the next Notes above him ascending, are *Fa sol la*, *Fa sol la* twice, and then you meet with your *Mi* againe, for hee is found but once in eight Notes: In like manner, the Notes next below him descending, are *La sol fa*, *La sol fa*, and then you have your *Mi* againe: (PLAYFORD, 1655, p. 11-12, grifo do autor).

Em primeiro lugar, observa que o *mi* é a Voz mestre ou a mais importante que te leva a conhecer todas as outras Vozes. Tendo descoberto o *mi*, as outras seguem um percurso. Este *mi* tem sua existência em quatro lugares diferentes, mas está em apenas um destes lugares a cada vez. Seu local característico é em *Bmi*, mas se um *Bfã*, assim como um bemol (como mencionado no capítulo 2), estiver colocado naquele lugar, o *mi* é posicionado em *E lá mi*, que é o segundo lugar. Entretanto, se um bemol também estiver colocado ali, o *mi* estará em seu terceiro local que é *A lá mi ré*. Se um bemol aparecer também ali, então o *mi* é transferido para sua quarta posição que é *D lá sol ré*, de modo que em qualquer um destes lugares que o *mi* estiver, as próximas Vozes ascendentes acima dele são *fã-sol-lá*, *fã-sol-lá* até encontrar teu *mi* novamente, pois ele aparece apenas uma vez no intervalo de oito notas. Da mesma forma, as próximas Vozes abaixo dele são *lá-sol-fã*, *lá-sol-fã* até encontrar novamente teu *mi*.

A observação do *mi* propicia o conhecimento das demais Vozes, visto que, segundo o autor, acima dele temos duas vezes a sequência *fã-sol-lá*, enquanto abaixo dele, duas vezes *lá-sol-fã* até se deparar novamente com o *mi*.

MI fá sol lá fá sol lá *MI* fá sol lá fá sol lá *MI*

Figura 1.51. Sequência das Vozes acima e abaixo da Voz mestre *mi*.

Como apontado por Playford, a Voz *mi* deve aparecer apenas uma vez no intervalo de oito notas, como pode ser verificado nos exemplos das Figs. 1.52, 1.53, 1.54, 1.55. Ademais, pode ser acomodada em quatro locais.

O local exato da Voz *mi* é no signo $\flat fã \natural mi$.



Figura 1.52. Posição natural do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 12).*

Se houver um \flat no signo $\flat fã \natural mi$ no início do pentagrama, o *mi* é acomodado no signo *ee lá*.

* Todos os retângulos exibidos nas imagens das Figs. 1.52, 1.53, 1.54 e 1.55 foram adicionados com propósitos didáticos e não estão presentes no original.



Figura 1.53. Segunda posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

Se os signos $\flat f\grave{a}$ $\sharp mi$ & ee *lá* tiverem o sinal \flat , a Voz *mi* é deslocada para o signo aa *la mi ré*.

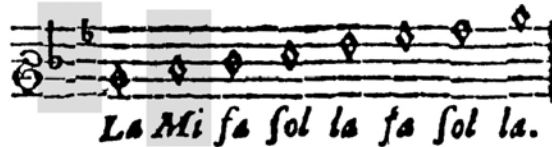


Figura 1.54. Terceira posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

Se os signos $\flat f\grave{a}$ $\sharp mi$; ee *lá* & aa *lá mi ré* tiverem o sinal \flat na clave, o *mi* é recolocado no signo dd *lá sol*.

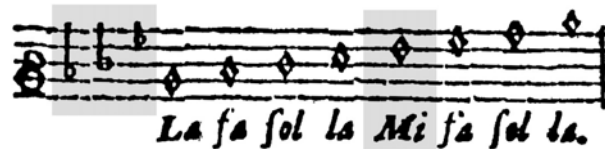


Figura 1.55. Quarta posição do *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 13).

Como consequência, as sílabas pronunciadas no intervalo de uma oitava serão idênticas (Fig. 1.56). Segundo Playford (1655, p. 14), “se cantares verdadeiramente sem culpa, denominarás todas as oitavas pelo mesmo nome”⁵⁰.

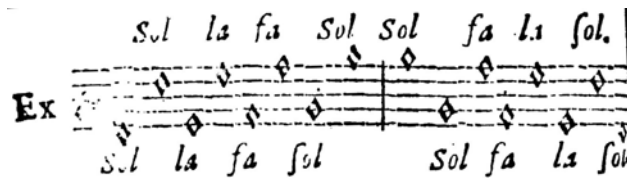


Figura 1.56. Nomeação das oitavas (PLAYFORD, 1655, p. 14).

No “Capítulo IX”, Playford apresenta uma tabela que exhibe as Vozes de todas as notas considerando as mais variadas claves (Figs. 1.57 e 1.58). Pode-se observar, na Fig. 1.57, que a sequência *sol-lá-mi-fá-sol-fá-sol* no primeiro compasso na clave *g sol ré ut* está errada, pois todos os exemplos possuem oito notas e esta sucessão contém apenas sete sílabas de solmização. De acordo com as recomendações de Playford, a sílaba ausente é *lá*. Sendo assim, a correta solmização deve ser *sol-lá-mi-fá-sol-lá-fá-sol*.

⁵⁰ If you sing true without all blame, you call all Eights by the same name (PLAYFORD, 1655, p. 14).



Figura 1.57. Solmização de todas as notas nas mais variadas claves (PLAYFORD, 1655, p. 27).*



Figura 1.58. Solmização de todas as notas nas mais variadas claves (PLAYFORD, 1655, p. 28).

Ao reunir as diversas escalas expostas nas Figs. 1.57 e 1.58, obtém-se um esquema de solmização que abrange o âmbito de três oitavas. Assim como os exemplos de Playford, estas transcrições possuem: nenhum sinal; um bemol; dois bemois; três bemois adjuntos à clave.

O primeiro exemplo não possui clave \flat no início do pentagrama e, de acordo com as regras dadas por Playford, o *mi* é acomodado no signo $\flat \acute{a} \natural \text{ mi}$.

* O retângulo inserido na imagem não está presente no original.

Exemplo 1.45. Solmização no âmbito de três oitavas – melodia sem **b** no início do pentagrama.

O próximo exemplo possui uma clave **b** e isto faz com que a Voz *mi* seja colocada no signo E *lá mi*, e *lá mi*, ee *lá*.

Exemplo 1.46. Solmização no âmbito de três oitavas – melodia com **b** no signo **b**fã **♯** *mi*.

A escala do terceiro exemplo apresenta dois sinais **b** no início da pauta. Neste caso, o *mi* é posicionado no signo A *ré*, a *lá mi ré*, aa *lá mi ré*.

Exemplo 1.47. Solmização no âmbito de três oitavas – melodia com **b** nos signos **b**fã **♯** *mi* & E *lá mi*.

O último exemplo possui três bemois e a Voz *mi* é disposta no signo D *sol ré*, d *lá sol ré*, dd *lá sol*.

Exemplo 1.48. Solmização no âmbito de três oitavas – melodia com **b** nos signos **b**fã **♯** *mi*, E *lá mi* & a *lá mi ré*.

Playford também ensina como manter a entonação de intervalos de terça, quarta, quinta etc. durante a solmização. Segundo o autor,

At the first guiding this Voyce therein, it will much help if you observe this Rule, as for a *Third* ascending which is from *Sol* to *Mi*, if at your first Tuning you sound or raise all three Notes as *Sol*, *La*, *Mi*, then at second leave out the *La*, and so you will Tune a Third, which is from to *Sol* to *Mi*, this Rule observe for a fourth or fifth &c. (PLAYFORD, 1655, p. 31, grifo do autor).

Ao conduzir a voz pela primeira vez, ajudará muito se observares esta regra, pois para [o intervalo de] uma terça ascendente de *sol* para *mi*, se emitires em tua primeira entonação todas as três notas, por exemplo, *sol*, *lá*, *mi*, deixa de fora o *lá* na segunda vez e, desta forma, entonarás uma terça de *sol* para *mi*. Esta regra se aplica aos intervalos de quarta ou quinta etc.

Este procedimento pode ser observado em três cantochões fornecidos por Playford para a prática dos saltos intervalares ascendentes e descendentes (Figs. 1.59, 1.60 e 1.61).

Há, no entanto, um erro na Fig. 1.59, pois a solmização deve ser: *sol-lá-mi-fá-sol-lá-fá-sol*, como ocorre na melodia descendente.



Figura 1.59. Primeiro exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares (PLAYFORD, 1655, p. 32). *



Figura 1.60. Segundo exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares ascendentes (PLAYFORD, 1655, p. 32).



Figura 1.61. Terceiro exemplo de cantochão utilizado para a entonação dos saltos intervalares descendentes (PLAYFORD, 1655, p. 33).

* O destaque dado à sequência não está presente no original.

Com relação ao uso do bemol e do sustenido, Playford elucida:

First the *B fa* or *B flat* doth alter both the name and property of the Notes before which he is placed, and they are called *Fa*, making them halfe a tone or sound, lower then they was before. Secondly, the *B mi* or *B sharp* alters the property of the Notes before which he is placed, but not their names; for hee is usually placed either before *fa* or *sol*, and they retaine their names still, but their sound is raysed halfe a tone or sound higher (PLAYFORD, 1655, p. 9, grifo do autor).

Em primeiro lugar, o *Bfã* ou bemol altera tanto o nome quanto a propriedade das notas diante da qual é colocado e é nomeado *fã* fazendo com que cada nota seja meio tom mais grave do que era antes. Em segundo lugar, o *Bmi* ou sustenido altera a propriedade das notas diante da qual é colocado, mas não o nome, pois é geralmente colocado antes do *fã* ou do *sol* que, embora sejam meio tom elevadas, preservam seus nomes.

Portanto, assim como descrito em Bathe (c. 1596, *fBii a*) e apontado por Morley (1597, p. 9), o bemol altera a sílaba de solmização *mi* para *fã*, enquanto o sustenido não modifica a sílaba. Além disso, o autor afirma que o sustenido é geralmente inserido antes das notas cujas sílabas de solmização são *fã* ou *sol*. De fato, ao praticar a solmização de linhas melódicas, pode-se verificar que a maioria dos sustenidos recai nas notas que recebem as sílabas *fã* ou *sol* durante a solmização.

Recapitulando, Playford ensina a solmização por meio de regras para o correto posicionamento da Voz *mi*, considerada a mais importante ou mestre (*principal or master Note*).

Para Playford (1655, p. 12), o *mi* deve aparecer apenas uma vez no intervalo de oito notas e pode ser acomodado em quatro locais: no signo *b fã* \sharp *mi* (se não houver bemol na clave); no signo *ee lá* (presença de um bemol); no signo *aa lá mi ré* (dois bemois na clave); signo *dd lá sol* (presença de três bemois na clave).

Ao posicionar o *mi*, as demais sílabas são dispostas sequencialmente. Desta forma, acima do *mi* encontram-se as Vozes *fã-sol-lá-fã-sol-lá* e esta distribuição faz com que as oitavas recebam a mesma sílaba de solmização.

No que diz respeito às alterações, Playford explica que o bemol modifica a Voz *mi* para *fã*. Por outro lado, o sustenido não altera o nome da nota, apenas a entonação e normalmente recai nas sílabas de solmização *fã* ou *sol*.

Para finalizar, o autor aborda a solmização dos saltos intervalares oferecendo melodias e canções para a prática do aprendiz. Os exercícios propostos treinam a entoação dos intervalos preenchidos ascendentes e descendentes.

1.4.5. Christopher Simpson (1667)

Simpson adota apenas quatro sílabas para o ensino da solmização em seu *A Compendium of Practical Musick*. De acordo com o autor,

Four of these, to wit *Mi, Fa, Sol, La*, (taken in their significancy) are necessary assistants to the right Tuning of the Degrees of Sound, as will presently appear. The other two, *Ut* and *Re*, are superfluous, and therefore laid aside by most Modern Teachers. We will therefore make use only of *Mi, Fa, Sol, La*, and apply them to the Seven Letters, which stand for the Degrees of *Sound*. In order to which, we must first find out where *Mi* is to be placed; which being known, the places of the other three are known by consequence; for *Mi* hath always *Fa, Sol, La*, both above it and under it [...] (SIMPSON, 1667, p. 5, grifo do autor).

Quatro destas [sílabas], *mi, fá, sol, lá* (compreendidas em sua plenitude), são auxiliares indispensáveis para a correta entonação dos graus sonoros, como será visto em breve. As outras duas, *ut* e *ré*, são supérfluas e, portanto, ignoradas pela maioria dos professores contemporâneos. Usaremos, portanto, apenas *mi, fá, sol, lá* nas sete letras que representam os graus sonoros. Para isto, primeiramente precisamos descobrir onde o *mi* deve ser colocado. Uma vez descoberto, os lugares das outras três [sílabas] são consequentemente conhecidos, já que *mi* tem sempre *fá, sol, lá* acima e abaixo dele [...].

Para Simpson, o importante é posicionar corretamente o *mi*, pois, conhecendo sua localização, as outras três Vozes são deduzidas sequencialmente, uma vez que acima de *mi* temos *fá-sol-lá*, enquanto abaixo dele, *lá-sol-fá*, como representado no esquema abaixo.

Figura 1.62. Nomeação das demais Vozes a partir do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 5).

Simpson, assim como Playford (1655), também determina regras para a localização da

Voz *mi*:

The first and most natural place for *Mi* is in *B*. But if you find in that line or space which belongs to *B*, such a little mark or Letter as this [**b**] which is called a *b flat*, and excludes *Mi* wheresoever it comes, then is *Mi* to be placed in *E*, which is its second natural place. If *E* have also a *b flat* in it; then, of necessity, you must place your *Mi* in *A* (SIMPSON, 1667, p. 6, grifo do autor).

O primeiro local e o mais natural para se posicionar o *mi* é em *B*. Mas caso encontres naquela linha ou espaço que pertence ao *B* uma pequena marca ou letra como esta [**b**], chamada de bemol, o *mi* é excluído de onde quer que venha. Sendo assim, o *mi* deverá ser posicionado em *E* que é o segundo local natural. Se o *E* também tiver um bemol, então, por necessidade, debes posicionar o *mi* em *A*.

Portanto, há três locais para o posicionamento do *mi*: signo **fá** \natural *mi* (*B*); signo *E* *lá mi* (*E*) e signo *A* *lá mi ré* (*A*).

Todos os exemplos oferecidos por Simpson que ilustram a localização do *mi* abrangem a extensão de uma oitava e estão fundamentados no signo Γ *ut*. Além disso, o autor apresenta a mesma escala em três diferentes claves (clave *C sol fá ut*; clave *G sol ré ut*; clave *F fá ut*).

O local natural da Voz *mi* é no signo $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* (B).



Figura 1.63. Posição natural do *mi* – clave *c sol fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 10).



Figura 1.64. Posição natural do *mi* – clave *g sol ré ut* & clave *F fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 11).

Se o signo $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* tiver um bemol na clave, então a Voz *mi* é deslocada para o signo *E lá mi* (E).



Figura 1.65. Segunda posição do *mi* – clave *c sol fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 10).



Figura 1.66. Segunda posição do *mi* – clave *g sol ré ut* & clave *F fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 11).

Caso os signos $\flat f\grave{a}$ \natural *mi* & *E lá mi* tenham um bemol, a Voz *mi* é remanejada para o signo *a lá mi ré* (A).



Figura 1.67. Terceira posição do *mi* – clave *c sol fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 10).

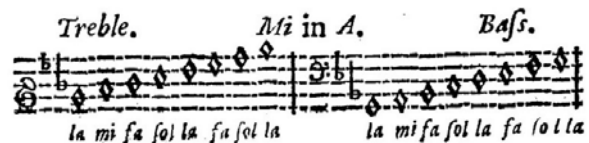


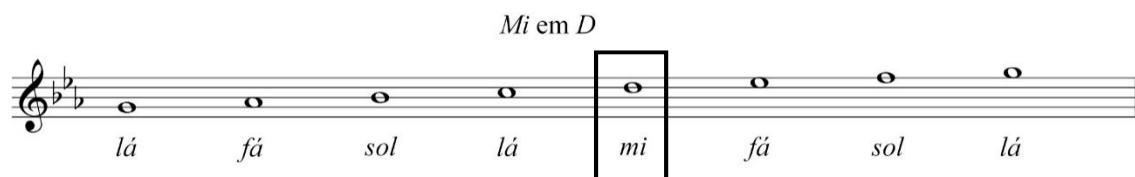
Figura 1.68. Terceira posição do *mi* – clave *g sol ré ut* & clave *F fã ut* (SIMPSON, 1667, p. 11).

Apesar de Simpson mencionar a existência de canções com três bemois em sua clave, não exhibe em seu tratado nenhum exemplo de solmização com estas características. De acordo com o autor,

I have seen Songs with a *b flat* standing in *A*, in *B*, and in *E*, all at once; by which means *Mi* has been extruded from all its three places: but such Songs are irregular, (as to that which we call the *sol-fa-ing* of a Song,) being designed for Instruments rather than for Voyces: However, if any such Song should be proposed to you, place your *Mi* in *D*, with *fa, sol, la*, above it and under it, as formerly delivered (SIMPSON, 1667, p. 6, grifo do autor).

Já vi canções com *bemois* localizados em *A*, *B*, & *E* simultaneamente; desta forma o *mi* é deslocado de seus três locais, mas tais canções são irregulares (como aquele que chamamos de *sol-fa-ing* de uma canção) sendo designadas para instrumentos ao invés de vozes. No entanto, se alguma de tais canções for apresentada a ti, posicionas teu *mi* em *D* com *fã-sol-lã* acima e abaixo dele, como mostrado anteriormente.

Sendo assim, caso o aprendiz se depare com uma melodia com bemois nos signos $\flat f\grave{a}$ \natural *mi*; e *lá mi* & a *lá mi ré*, a Voz *mi* deve ser posicionada em *d lá sol ré* (D) para que não haja problemas na solmização.



Exemplo 1.49. Três bemois na clave – mi em d lá sol ré.

Com relação ao bemol, Simpson esclarece

As for the *b flat* we last mentioned, take notice, that when it is set at the beginning of a Song, it causes all the Notes standing in that Line or Space, to be called *Fa*, throughout the whole Song. In any other place, it serves only for that particular Note before which it is placed. Mark also, (and bear it well in mind,) that wheresoever you Sing *Fa*, that *Fa* is but the distance of a *Semitone* or *Half-Note* from the Sound of that degree which is next under it; which *Semitone*, together with its *Fa*, must of necessity come twice in every *Octave*; the reason whereof is, that the two principal Conords in Musick (which are a *Fifth* and a *Eight*) would, without that abatement, be thrust out of their proper places (SIMPSON, 1667, p. 6-7, grifo do autor).

Quanto ao *bemol* que mencionamos anteriormente, toma conhecimento de que quando ele é colocado no começo de uma canção, faz com que todas as notas colocadas naquela linha ou espaço sejam chamadas *fá* por toda canção. Em qualquer outro lugar, o bemol modifica apenas aquela nota em particular diante da qual ele é colocado. Observa também (e não te esquece disso) que onde quer que cantes *fá*, este *fá* é apenas a distância de um *semitom* da altura daquele grau que é o próximo inferior a ele. Tal *semitom*, juntamente com teu *fá*, deve necessariamente vir duas vezes em cada *oitava*. A razão disto é que as duas principais consonâncias na música (que são a *quinta* e a *oitava*) seriam, sem esta redução, deslocadas.

Neste excerto, Simpson explica que quando o bemol está fixado no início do pentagrama, faz com que todas as notas daquela linha ou espaço que ele ocupa sejam nomeadas *fá*, assim como o bemol adicionado a qualquer outra nota no decorrer da canção. Este *fá*, na verdade, representa a distância de um semitom.

A respeito do sustenido, Simpson menciona:

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*. If it be set at the beginning of a Song, it makes all the Notes standing in that Line or Space, to be *sharp*; that is, half a Tone higher, throughout the whole Song or Lesson, without changing their Name. In any other place, it serves only for that particular Note to which it is applied (SIMPSON, 1667, p. 7, grifo do autor).

Há ainda outro sinal em música necessário para o conhecimento da correta entonação de uma canção que é ♯ chamado *sustenido*. Este *sustenido* é de natureza contrária ao *bemol*, pois enquanto o *bemol* tira um semitom da altura da nota que ele precede, tornando-a mais *grave*; este ♯ adiciona um *semitom* a sua nota, tornando-a mais *aguda*. Se o *sustenido* for colocado no início de uma música, faz com que todas as notas que estão naquela linha ou naquele espaço sejam *elevadas*, ou seja, meio tom mais alto durante toda a música ou lição sem alterar o seu nome. Em qualquer outro lugar, o *sustenido* serve apenas para aquela nota particular à qual ele é aplicado.

Aqui, Simpson relata que o sustenido eleva a altura do som, mas não altera a sílaba de solmização. O exemplo da Fig. 1.69 não possui sinal *b* no início do pentagrama. Logo, o *mi* deve ser acomodado no signo *b fá ♯ mi*. Observe, no compasso 10, que apesar do signo *F fá ut* estar alterado pelo sustenido, a sílaba *fá* é mantida na solmização.

Figure 1.69 shows a musical score with two systems. The first system has six measures (I-6) with solmization syllables: *sol mi fa sol fa mi sol fa mi la sol*. The second system has six measures (7-12) with solmization syllables: *la mi la sol sol fa sol sol*. Each system includes a vocal line (1.) and a lute tablature line (2.) with fret numbers (1-4) and a repeat sign (I) at the end of each measure.

Figura 1.69. Exemplo de solmização com signo F *fã ut* alterado pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 20).

O mesmo ocorre na Fig. 1.70. Neste caso, a presença do sinal **b** indica a posição do *mi* no signo E *lá mi*. Os signos *c sol fã ut* (compasso 6) e F *fã ut* (compasso 11) estão alterados pelo sustenido, mas a sílaba de solmização se mantém inalterada.

Figure 1.70 shows a musical score with two systems. The first system has six measures (I-6) with solmization syllables: *sol la sol fa mi la fa mi la la sol*. The second system has six measures (7-12) with solmization syllables: *la fa sol la la fa fa sol fa sol*. Each system includes a vocal line (1.) and a lute tablature line (2.) with fret numbers (1-4) and a repeat sign (I) at the end of each measure.

Figura 1.70. Exemplo de solmização com signos *c sol fã ut* & F *fã ut* alterados pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 21).

O exemplo a seguir possui dois bemois na clave fazendo com que o *mi* se posicione no signo a *lá mi ré*. O sustenido altera o signo *f fã ut* no segundo e no sétimo compassos e, mais uma vez, a sílaba de solmização é conservada.



Figura 1.71. Exemplo de solmização com signo *f fá ut* alterado pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 23).

Simpson (1667, p. 8) sugere ao aprendiz que procure alguém que saiba como entonar os graus para que possam praticar o canto juntos até ele ser capaz de entonar sozinho. Se o discípulo for acostumado a qualquer instrumento que possui trastes, como viola da gamba, alaúde, teorba etc., poderá conduzir a entonação da sua voz com a ajuda do instrumento.

O autor também propõe exercícios para a prática dos saltos intervalares ascendentes e descendentes no âmbito de uma oitava (Fig. 1.72 e Fig. 1.73). Observe que as melodias não possuem bemol no início do pentagrama. Desta forma, a sílaba *mi* é posicionada no signo *b fá ♯ mi*.

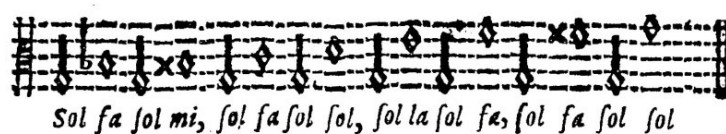


Figura 1.72. Solmização dos intervalos ascendentes (SIMPSON, 1667, p. 12).



Figura 1.73. Solmização dos intervalos descendentes (SIMPSON, 1667, p. 12).

Na Fig. 1.72, o bemol presente na segunda nota faz com que a sílaba de solmização seja alterada para *fá*. O sustenido incluído na quarta nota apenas anula o bemol precedente e, como não há bemol na clave, a sílaba *mi* é posicionada no signo *b fá ♯ mi*. Em contrapartida, o sustenido presente no signo *f fá ut* (décima quarta nota) tem a função de elevar a entonação

daquela nota, enquanto a sílaba de solmização é mantida. Na Fig. 1.73, os bemois na quarta e na décima segunda notas alteram a sílaba de solmização para *fá*.

Em suma, Simpson (1667, p. 5) adota quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*) para o ensino da solmização. Para ele, o essencial é posicionar corretamente a Voz *mi*, pois a partir dela, as demais sílabas são acomodadas sequencialmente.

Ao total, Simpson (1667, p. 11) descreve três locais para a localização do *mi*: signo \flat *fá* \natural *mi* (quando não há bemol na clave); signo E *lá mi* (um bemol na clave); signo \flat *lá mi ré* (dois bemois na clave). Além disso, apesar de não ilustrar a solmização de melodias com três bemois, o autor menciona sua existência em composições instrumentais. Nestes casos, o *mi* deve ser acomodado no signo \flat *lá sol ré*.

Simpson (1667, p. 8) chama a atenção para a questão da correta entonação dos graus. De acordo com o autor, é indispensável ao aprendiz a ajuda de alguém que saiba entonar os graus para que possam cantar juntos as melodias até ser capaz de entonar sozinho ou a utilização de qualquer instrumento que possui trastes para o auxílio na condução da entonação da voz.

Em Simpson (1667, p. 6-7), assim como apontado em Bathe (c. 1596) e em Playford (1655), o bemol faz com que a sílaba *fá* seja pronunciada naquela nota e o sustenido modifica a entonação sem interferir na sílaba de solmização. Estas alterações podem ser facilmente visualizadas nos inúmeros exemplos fornecidos por Simpson, inclusive exercícios para a prática de saltos intervalares ascendentes e descendentes.

1.5. CONSIDERAÇÕES

Após o estudo minucioso da forma como os autores ingleses ensinam a solmização em seus tratados no final do século XVI até meados do XVII, pode-se concluir que, apesar deles apresentarem métodos diferentes para o seu ensino, o resultado final da solmização é praticamente idêntico, uma vez que as sílabas empregadas durante a solmização recaem nas mesmas notas.

A seguir, uma breve descrição da metodologia de ensino da solmização de cada um dos cinco autores analisados.

Bathe (c. 1596) oferece o que ele chama de “regra do *ut*” para o posicionamento da Voz *ut*. Ao posicionar o *ut* em seu devido local, as demais Vozes seguem o que ele chama de “ordem da subida e da descida”. As características desta “ordem” são a repetição do *fá* no sétimo grau e a duplicação do *ut* no oitavo grau: *ut-ré-mi-fá-sol-lá-fá-ut*. Para Bathe (c. 1596), o *ut* pode ser colocado em três locais: signo Γ *ut* (ausência do sinal da clave **b** no início do pentagrama); signo C *fá ut* (presença de um bemol); signo F *fá ut* (presença de dois bemois). Ademais, Bathe (c. 1596) fornece um exemplo com três bemois em sua oitava “regra do *ut*” e, neste caso, o *ut* deve ser acomodado no signo **fá** \natural *mi*.

Morley (1597) é o único autor inglês que explica o antigo sistema de solmização demonstrando as três propriedades do canto (*b durum*, *naturalis* e *b molle*). Na propriedade *b durum*, a Voz *mi* é cantada no signo **fá** \natural *mi*. Na propriedade *naturalis*, pode-se proferir tanto *mi* quanto *fá* no signo **fá** \natural *mi*, dependendo da ausência ou presença do sinal da clave **b** no início do pentagrama. Já na propriedade *b molle*, a Voz *fá* é pronunciada no signo **fá** \natural *mi*. De acordo com Morley (1597), a mutação nas melodias ascendentes ocorre quando se atinge a Voz *lá* da dedução atual, enquanto nas melodias descendentes, busca-se sempre o *lá* da nova dedução.

Bathe (c. 1596) e Morley (1597) empregam as sílabas *ut* e *ré* ao ensinarem a solmização. No entanto, Bathe (c. 1596, f Avi v) esclarece que por uma questão de eufonia (*euphoniae gratiae*), todo *ut* deve ser nomeado *sol*, enquanto todo *ré* deve ser designado *lá*. Morley (1597, p. 8) também adota quatro sílabas de solmização na prática, pois os últimos exemplos de cantochão que o mestre entrega ao discípulo para que possa praticar sozinho possuem apenas as Vozes *mi*, *fá*, *sol*, *lá*.

Para Champion (c. 1613), o importante é conhecer a localização do semitom que é expressado pelas sílabas *mi-fá* ou *lá-fá*. Conhecendo o posicionamento destas sílabas, as demais

Vozes são dispostas sequencialmente. O autor ainda esclarece que se o semitom inferior for *mi-fá*, o superior será *lá-fá* e vice-versa.


Playford (1655) e Simpson (1667) ensinam os estudantes a posicionarem corretamente a Voz *mi* e, como consequência, as demais sílabas são acomodadas automaticamente.

Segundo Playford (1655), o *mi* pode ser posicionado em quatro locais de acordo com os sinais de clave presentes no início da canção: signo $\flat f\acute{a} \natural mi$ (ausência de bemol); signo E *lá mi* (presença de um bemol); signo a *lá mi ré* (presença de dois bemois); signo D *sol ré* (presença de três bemois).

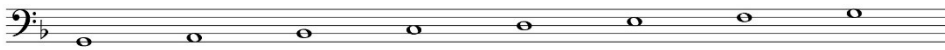
De acordo com Simpson (1667), há três locais para o posicionamento do *mi*: signo $\flat f\acute{a} \natural mi$ (ausência de bemol na clave); signo E *lá mi* (presença de um bemol na clave); signo a *lá mi ré* (presença de dois bemois na clave). Diferentemente de Playford (1655) que expõe uma escala que contém três bemois, Simpson (1667) apenas menciona que uma canção com três bemois é geralmente designada para instrumentos e isto faz com que o *mi* seja deslocado para o signo D *sol ré*.

Em geral, os tratadistas exibem escalas para o ensino e para a prática da solmização com as seguintes “armaduras de clave”: sem bemol, um bemol, dois bemois. Playford (1655) inclui uma escala com três bemois, enquanto Bathe (c. 1596) e Simpson (1667) referem sua existência. Além disso, tais exemplos estão dispostos quase sempre no âmbito de uma oitava.

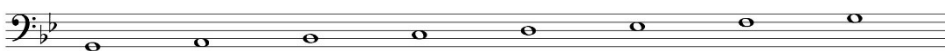
A seguir, um esquema comparativo que expõe a solmização das diferentes escalas de acordo com as recomendações de seus respectivos autores. Observe que, apesar das especificidades no ensino da solmização (regra do *ut*, localização do *mi*, identificação dos semitons *mi-fá* & *lá-fá*, propriedades do canto e mutação), o resultado da solmização é semelhante.



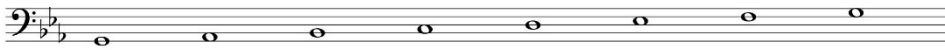
Bathe	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Morley	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Campion	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Playford	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Simpson	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>



Bathe	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Morley	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Campion	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Playford	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>
Simpson	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>



Bathe	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>
Campion	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>
Playford	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>
Simpson	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>



Bathe	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>ut/sol</i>	<i>ré/lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>
Playford	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>
Simpson	<i>lá</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>	<i>mi</i>	<i>fá</i>	<i>sol</i>	<i>lá</i>

Exemplo 1.50. Esquema comparativo da solmização de acordo com os preceitos fornecidos pelos tratadistas.

Os autores são concordantes ao versarem sobre a entonação e a solmização das notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido: bemois, além de tornarem a nota meio tom mais grave, alteram a sílaba de solmização *mi* para *fá*, enquanto sustenidos apenas elevam a nota meio tom sem alterar sua sílaba de solmização.

Bathe (c. 1596) é o único autor a descrever, passo a passo, os procedimentos que o jovem aprendiz deveria seguir para a entonação apropriada dos bemois e dos sustenidos. Sua didática consiste em entonar cada intervalo separadamente com o auxílio de sílabas que não pertencem àquela solmização (sílabas imaginárias), mas permite a entonação exata daquele intervalo musical. Em seguida, sugere a renomeação daquelas notas utilizando as sílabas pertencentes a correta solmização mantendo a entonação adequada dos intervalos.

Playford (1655) ainda comenta que o sustenido (*b sharp*) é normalmente inserido nas notas que recebem a sílaba de solmização *fá* ou *sol*. De fato, ao solmizar canções, pode-se verificar este padrão: os sustenidos sempre recaem nestas sílabas.

Conclui-se que apesar dos autores exibirem, em geral, uma didática para o ensino de solmização que apresenta características distintas, o resultado observado após a comparação da solmização nos diversos tratados é idêntico. Além disto, as informações e sugestões para a solmização de notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido são condizentes.

A principal característica da solmização inglesa é, sem dúvidas, a utilização de apenas quatro sílabas: *mi*, *fá*, *sol*, *lá*. Com isto, a sílaba de solmização que qualquer nota recebe é a mesma uma oitava acima ou abaixo. Ademais, os semitons sempre recaem entre as Vozes *mi-fá* & *lá-fá* no intervalo de uma oitava.

CAPÍTULO 2 – PRINCÍPIOS DO CONTRAPONTO DE ACORDO COM A PRÁTICA INGLESA (SÉCULOS XVI-XVII)

Os temas relacionados ao ensino do contraponto e, conseqüentemente, ao ensino da composição segundo preceitos ingleses serão discutidos neste capítulo.

A maior parte dos tratadistas ingleses do final do século XVI até meados do XVII que abordam a composição a duas ou a mais vozes classificam os intervalos consonantes em uníssono/8^a, 3^a, 5^a e 6^a, enquanto os intervalos dissonantes são a 2^a, 4^a e 7^a. Ademais, durante o século XVII, a linha do baixo passa a ser adotada como fundamento para o cálculo dos intervalos em vez da linha do tenor.

Neste capítulo serão abordadas as principais regras e advertências expostas pelos autores, além de suas particularidades referentes ao ensino da composição, como a tabela numérica de Campion (c. 1613) utilizada para a formação dos acordes e o esqueleto composicional de fugas e cânones apresentado por Simpson (1667).

Dos cinco tratados selecionados para este trabalho, três deles contêm informações significativas sobre a composição (Morley, Campion, Simpson), enquanto dois deles não foram detalhados pelas razões expostas a seguir.

Bathe (c. 1596) não foi incluído nesse estudo sobre o contraponto, pois se restringe unicamente à classificação dos intervalos em consonâncias e dissonâncias exibida no final de seu tratado e inclui um método numérico para a composição exclusivamente de cânones. Apesar dessa tabela fornecer informações relevantes para a elaboração de cânones do século XVI, o autor não exhibe regras gerais para a composição musical de duas, três, quatro ou demais vozes, objeto de nosso estudo no Capítulo 3. Além disso, nenhum registro musical de Bathe foi encontrado.

O conteúdo do tratado de Playford (1655), por outro lado, não foi discutido porque o autor simplesmente reproduz, na segunda parte do seu *An Introduction to the Skill of Musick*, os escritos de Campion com as anotações de Simpson. Dessa forma, para a análise de suas canções serão consideradas as informações sobre a composição que constituem o tratado de Campion (c. 1613).

Para a produção dos subcapítulos serão utilizados os textos ingleses dos séculos XVI e XVII mencionados e os recentes estudos relacionados ao tema. Em suma, este capítulo também proverá subsídios para a elaboração do Capítulo 3.

2.1. CONTRAPONTO

O intuito deste subcapítulo não é um estudo profundo e detalhado de como o contraponto foi abordado pelos tratadistas no decorrer dos séculos, mas apenas situar o leitor e, conseqüentemente, propiciar um melhor entendimento do contraponto ensinado pelos ingleses no final do século XVI até meados do XVII.

De acordo com Sachs (*Grove Online*), o termo contraponto (do latim *contrapunctus*) foi usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas musicais que soavam simultaneamente conforme com um sistema de regras. Esta teoria do contraponto, que existia por volta de 1330, devolveu-se a partir da antiga teoria do *discantus* e do *organum*.

Segundo Kenney (1959, p. 28-29), a referência para a composição de qualquer voz junto ao tenor permaneceu essencialmente inalterada ao longo dos séculos XIII e XIV. O estilo *discantus*, no sentido mais estrito, envolvia vozes ritmicamente iguais em uma relação nota contra nota e havia a preocupação com as consonâncias e com o princípio do movimento contrário. Durante o século XIV e início do XV, o *discantus* passou a ser conhecido como contraponto.

Sachs (*Grove Online*) enfatiza que, no século XVI, a sistematização do contraponto consistiu, em primeiro lugar, na reunião do *contrapunctus simplex*, do *contrapunctus diminutus* e da composição a mais de duas vozes, frequentemente separados no século XV; em segundo lugar, em uma expansão de assuntos que incluem os modos, as técnicas de imitação, de inversão e a relação entre texto e música; e, por último, nas regras mais precisas para o uso da dissonância. Este desenvolvimento alcançou seu ápice no terceiro e em parte do quarto livro do *Le institutioni harmoniche* (1558) de Zarlino que, de acordo com Sachs, é o trabalho mais abrangente e influente do século XVI sobre o tema.

A propósito, parte do conteúdo da obra de Zarlino é difundida na Inglaterra especialmente por meio do tratado de Thomas Morley (1597). Além disso, Thomas Campion (c. 1613) traduziu trechos da obra *Melopoeia* (1592) de Sethus Calvisius⁵¹ que também derivou muitas de suas regras composicionais de Zarlino. De acordo com Damschroder e Williams (1990, p. 46-47), a obra de Calvisius (escrita em latim) era uma das principais fontes para a absorção das ideias de Zarlino na Inglaterra.

⁵¹ Sethus Calvisius (1556-1615) – músico germânico, compositor, cronologista e astrônomo. CALVISIUS, S. *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*. Erfut: [s.n.], 1592.

Em geral, os autores ingleses do final do século XVI até meados do XVII fornecem normas para a composição a duas, três, quatro ou mais vozes na porção destinada ao ensino do contraponto. Para Morley,

The first waie wherein we shew the vse of the cordes, is called Counterpoint: that is, when to a note of the plainsong, there goeth but one note of descant. Therefore when you would sing vpon a plainsong, looke where the first note of it stands, and then *sing another for it which may bee distant from it, three, fiue, or eight notes, and so foorth with others, but with a sixt we sildome begin or end* (MORLEY, 1597, p. 71, grifo do autor).

A primeira forma usada para mostrar a aplicação dos acordes é chamada contraponto, isto é, quando para uma nota do cantochão há apenas uma nota do descante⁵². Portanto, quando cantares acima de um cantochão, olha onde a primeira nota dele está e então *canta uma outra, pois ela pode estar distante do cantochão três, cinco ou oito notas e assim por diante com as outras. Porém, raramente iniciamos ou concluimos com uma 6ª*.

Após esta breve descrição, Morley inicia, de fato, os ensinamentos nos quais aponta ao aprendiz, a partir de exemplos, as regras para a composição a duas vozes.

Com relação ao contraponto, Simpson elucida:

Before Notes 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 or 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. 36-37, grifo do autor).

Antes das notas de diferentes medidas estarem em uso, sua maneira de compor consistia em colocar pontos uns contra os outros para denotar consonâncias. A duração ou a medida de tais pontos era cantada de acordo com a quantidade das palavras ou das sílabas que eram aplicadas a elas. E porque na composição de nosso descante colocamos nota contra nota, como eles fizeram ponto contra ponto, ainda se mantém o nome *contraponto*.

De fato, o termo contraponto conserva-se como resquício de uma antiga prática, já que a base fundamental ainda se mantém relacionada com as instruções da escrita contrapontística nota contra nota da Renascença.

Na seção reservada ao contraponto, Campion esclarece:

⁵² Trata-se da segunda voz adicionada à melodia do cantochão. Segundo Morley (1597, p. 70), “o nome descante é usurpado pelos músicos em vários sentidos. Algumas vezes, eles a interpretam como a total harmonia de muitas vozes; outras vezes, como uma das vozes ou partes quando toda a música não passa de três vozes; e por último, eles o usam para cantar uma parte improvisada acima de um cantochão cuja acepção normalmente usamos, de modo que quando um homem fala de um descanter, deve ser entendido alguém que pode cantar uma parte acima do cantochão”. Na porção final de seu tratado, nas *Annotations*, Morley (1597, f.*4v) ainda acrescenta: “a palavra descante significa, em nossa língua, a forma de compor diversas vozes ou consonâncias juntas para a produção da harmonia. Outro sentido raramente empregado é o do músico que ao escutar uma canção cantada e não a aprova dirá que o descante é sem valor. O significado mais comum que se tem é a de canto improvisado em cima de um cantochão [...]”. De acordo com Wilson e Calore (2005, p. 164), “descant” envolvia cantar uma parte improvisada (geralmente no soprano) contra uma parte mais lenta que realizava o cantochão (geralmente no tenor). Em suma, o que Morley chama “counterpoint” refere-se à técnica de compor nota contra nota, já o “descant” é essa técnica de cantar/compor uma voz improvisada acima do cantochão. Sendo assim, optamos por traduzir os termos “descant”/ “descanting” como “descante” e “counterpoint” como “contraponto”.

The parts of Musicke are in all but foure, how soever some skilfull Musitions haue composed songs of twenty, thirty, and forty parts: for be the parts neuer so many, they are but one of these foure in nature. The names of those foure parts are these. The *Base* which is the lowest part and foundation of the whole song: The *Tenor*, placed next about the *Base*: next about the *Tenor* the *Meane* or *Counter-Tenor*, and in the highest place the *Treble*. These foure parts by the learned are said to resemble the foure Elements, the *Base* expresseth the true nature of the earth, who being the grauest and lowest of all the Elements, is as a foundation to the rest. The *Tenor* is likened to the water, the *Meane* to the Aire, and the *Treble* to the Fire. Moreouer, by how much the water is more light then the Earth, by so much is the Aire lighter then the Water, and Fire then Aire: They haue also in their natiue property euery one place about the other, the lighter vppermost, the weightiest in the bottome. Hauing now demonstrated that there are in all but foure parts, and that the *Base* is the foundation of the other three, I assume that the true sight and iudgement of the vpper three must proceed from the lowest, which is the *Base*, and also I conclude that euery part in nature doth affect his proper and naturall place as the elements doe (CAMPION, c. 1613, f^B6a, grifo do autor).

Wienpahl (1955, p. 384-385) afirma que Campion, talvez por meio de Calvisius, deve esta descrição básica das quatro vozes a Zarlino que discute a textura vocal a quatro partes em seu *Istitutioni* (1558)⁵³. O próprio Campion (c. 1613, f^D8v), em seu último capítulo sobre consonâncias, menciona que os materiais daquela seção foram retirados dos escritos de Calvisius. De qualquer forma, o ponto mais importante da citação anterior é a ênfase dada ao baixo como fundamento para as demais vozes permitindo, então, o cálculo dos intervalos a partir dele.

Segundo Herissone (2000, p. 122), a primeira sugestão na Inglaterra de alteração do tenor para o baixo é encontrada no *A Plaine and Easie Introduction* (1597) de Thomas Morley. Em seu tratado, Morley determinou que a ordem da composição escrita em partes deveria ser:

First to set down the cord which the treble maketh with the tenor, next how far the base may be distant from the tenor, so that these three parts being so ordained, I set down what cordes the *Alto* must be to them to make vp the harmony perfect (MORLEY, 1597, p. 129, grifo do autor).

Ao todo, as partes da música são apenas quatro. Entretanto, alguns hábeis músicos compuseram canções a vinte, trinta e quarenta partes. Visto que as partes nunca são numerosas, elas são apenas uma destas quatro na natureza. Os nomes destas quatro partes são: o *baixo* que é a parte mais grave e o fundamento de toda a canção; o *tenor*, posicionado logo acima do *baixo*; acima do *tenor*, o *contralto* ou o *contratenor*; e no local mais agudo, o *soprano*. Estas quatro partes, pelos eruditos, são ditas parecidas com os quatro elementos: o baixo expressa a verdadeira natureza da terra que, sendo o mais grave e o mais profundo de todos os elementos, é como um alicerce para o resto; o tenor é comparado à água; o contralto ao ar; e o soprano ao fogo. Além disso, a água é mais leve que a terra; o ar é mais leve que a água; e o fogo, mais leve que o ar. Eles também têm como elemento inerente um acima do outro: o mais leve na porção superior e o mais pesado na inferior. Tendo demonstrado agora que há ao todo somente quatro partes e que o baixo é o fundamento das outras três, assumo que a verdadeira observação e o julgamento das três partes superiores devem provir da mais grave, que é o baixo. Também concluo que toda parte por si só afeta seu local próprio e natural, assim como os elementos fazem.

Em primeiro lugar, estabelecer o acorde que o soprano faz com o tenor; em seguida, quão longe o baixo deve estar distante do tenor. Estas três partes sendo assim ordenadas, estabeleço em quais acordes o *contralto* deve estar em relação a eles para compor a perfeita harmonia.

⁵³ ZARLINO, G. *Le Istitvtioni Harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia: Nelle quali; oltre le materie appartenenti Alla Mysica; Si trouano dichiarati molti luonghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*. Venetia: [s.n.], 1558, parte III, cap. 58, p. 238-239.

Porém, como Cooper⁵⁴ (1986 apud HERISSONE, 2000, p. 122) aponta, Morley forneceu “certos exemplos dos quais podes observar (teu baixo posicionado em qualquer nota) como as demais partes (sendo apenas quatro) podem se posicionar em relação a ele [ao baixo]”⁵⁵. Ademais, ao discutir a maneira como a música deve reagir ao afeto do texto, Morley explica:

so that if you would haue your musicke signifie hardnes, cruelty or other such affects, you must cause the partes proceede in their motions without the halfe note, that is, you must cause them proceed by whole notes, sharpe thirdes, sharpe sixes and such like (when I speake of sharpe or flat thirdes, and sixes, you must vnderstand that they ought to bee so to the base) (MORLEY, 1597, p.177, grifo meu).

de modo que se quiseses que tua música expresse severidade, crueldade ou outros afetos semelhantes, deves fazer com que as partes prossigam em seus movimentos sem o meio tom, isto é, deves procedê-las por um tom: 3^{as} maiores, 6^{as} maiores etc. (quando falo de 3^{as} e 6^{as} maiores ou menores, deves compreender que deveriam ser assim em relação ao baixo).

Herissone (2000, p. 122) destaca que Morley ainda estava confuso em relação a qual abordagem seguir, ou seja, se adotava o tenor ou o baixo para compor as demais vozes. Embora alguns tratadistas do continente comessem a defender o cálculo dos intervalos a partir do baixo por volta de 1600⁵⁶, este sistema não foi proposto efetivamente na Inglaterra até a segunda década do século XVII.

Como apontado por Herissone (2000, p. 123), *A nevv vvay of making fowre parts in Counter-point* (c. 1613) de Thomas Campion foi um marco na prática musical inglesa já que nele o autor esclarece que a técnica de compor música sobre um *cantus firmus* não era mais relevante:

True it is that the auncient Musitions who entended their Musicke onely for the Church, tooke their sight from the Tenor, which was rather done out of necessity then any respect to the true nature of Musicke: for it was vsuall which them to haue a Tenor as a Theame, to which they were compelled to adapt their other parts. But I will plainly conuince by demonstration that contrary to some opinions, the Base contains in it both the Aire and true iudgment of the Key, expressing how any man at the first sight may view in it all the other parts in their originall essence (CAMPION, c. 1613, fB6v).

A verdade é que os músicos antigos que faziam sua Música apenas para a Igreja tomavam sua observação a partir do tenor, o que era feito mais por necessidade do que por qualquer apreço à verdadeira natureza da Música, pois era comum que eles tivessem como um tema⁵⁷ um tenor para o qual eram obrigados a adaptar suas outras partes. No entanto, eu claramente convencerei pela demonstração que, ao contrário de algumas opiniões, o baixo contém em si tanto a melodia⁵⁸ quanto o verdadeiro julgamento da escala expressando, como qualquer um pode ver, todas as outras partes em sua essência original.

⁵⁴ COOPER, B. Englische Musiktheorie im 17. Und 18. Jahrhundert. In: SEIDEL, W.; COOPER, B. **Geschichte der Musiktheorie, 9: Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich-England**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. p. 210.

⁵⁵ [...] certaine examples whereby you may perceiue, your base standing in any key, how the rest of the partes (being but foure) may stand vnto it: (MORLEY, 1597, p. 130).

⁵⁶ Herissone (2000, p. 122) cita os teóricos Avianius, Burmeister e Harnish.

⁵⁷ No sentido puramente musical, este é um uso antigo do termo que significa a principal parte da melodia (WILSON, 2003, p. 72).

⁵⁸ Trata-se da melodia. Isso seria mais apropriado para as partes agudas, mas o que Campion deseja enfatizar é que o baixo (e não o tenor) tem o “tema” (Ibid., p. 72). Wilson ainda acrescenta que Campion simplesmente pode querer dizer que o baixo contém em seu contorno a “origem” do que a parte superior pode ou não se tornar, à medida que o movimento e a forma do soprano serão definidos em função do baixo.

Esta questão torna-se evidente na metade do século XVII quando Simpson sugere a utilização do baixo como fundamento:

In reference to Composition in *Counterpoint*, I must propose unto you the *Bass*, as the Ground-word of Foundation upon which all Musical Composition is to be erected: And from this *Bass* we are to measure or compute all those Distances or Intervals which are requisite for the joyning of other parts thereto (SIMPSON, 1667, p. 37, grifo do autor).

Em relação à composição no *contraponto*, devo propor-te o *baixo* como a base ou fundação por meio da qual toda a composição musical deve ser instituída. E a partir deste *baixo* mediremos ou calcularemos todas as distâncias ou intervalos que são indispensáveis para a combinação das outras partes.

Ao considerar as descrições presentes nas porções destinadas ao contraponto fornecidas pelos autores ingleses no século XVII, observamos a importância dada ao baixo como fundamento para a composição musical, diferente do que ocorria nos séculos anteriores nos quais o tenor (ou *cantus firmus*) era a voz que servia como base para toda a composição. Essa mudança é significativa porque retrata referencialmente as mudanças práticas que já estavam em uso.

2.2. INTERVALOS

De acordo com Herissone (2000, p. 114), as regras rudimentares para a composição musical em partes dadas pelos tratadistas ingleses no século XVII não diferiam daquelas normas fornecidas no século XVI. Em geral, os autores classificam os intervalos em consonantes e dissonantes e, em seguida, fornecem as diretrizes para a composição a duas vozes.

No tratado de Bathe (c. 1596), há apenas a indicação dos intervalos consonantes e dissonantes em uma lista inserida após a sua discussão canônica. Karnes (2005, p. 12) elucida que a digressão de Bathe sobre a escrita canônica é complexa, altamente técnica e totalmente incompreensível para um leitor que não soubesse identificar ainda os intervalos consonantes e dissonantes. Acredita-se que a inclusão dessa lista com os intervalos foi feita porque Thomas East⁵⁹ teria sido relutante em publicar *A Briefe Introduction to the Skill of Song* com espaços brancos devido ao alto custo do papel, já que aparentemente Bathe entregou para East um texto que era muito grande para caber em duas seções de *octavo* e muito pequeno para preencher três⁶⁰.

Para Bathe, uníssono, 3^a, 5^a, 6^a e suas respectivas oitavas são consideradas consonâncias ao passo que 2^a, 4^a, 7^a e seus compostos, dissonâncias (Fig. 2.1). Pode-se verificar também a classificação das consonâncias perfeitas (uníssono / 5^a) e imperfeitas (3^a / 6^a) na Fig. 2.2.

⁵⁹ Thomas East (c.1540 – 1609) – editor de música inglesa. Sua carreira foi complicada pela existência das patentes concedidas pela coroa.

⁶⁰ O termo “octavo” refere-se ao tamanho das folhas produzidas a partir do dobramento de uma folha inteira do papel.

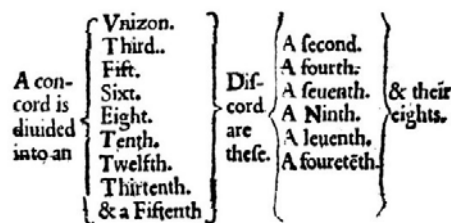


Figura 2.1. Tabela de consonâncias e dissonâncias (BATHE, c. 1596, f Ciiij a).



Figura 2.2. Consonâncias perfeitas e imperfeitas (BATHE, c. 1596, f Ciiij a).

Um dos primeiros assuntos discutidos por Morley (1597), na segunda parte de sua obra, é a definição de consonâncias e dissonâncias. De acordo com Morley, consonância “é uma mistura sonora compacta de diversas vozes que é percebida prazerosamente pela audição e é perfeita ou imperfeita”⁶¹. A consonância perfeita “é aquela que pode ser encontrada sozinha e que por si só produz uma harmonia perfeita sem a mistura de qualquer outra”⁶², enquanto a consonância imperfeita “é aquela que não é plena em sua sonoridade e precisa ser seguida por uma consonância perfeita para mantê-la na harmonia”⁶³. Por outro lado, a dissonância “é uma mistura sonora compacta de diversos sons naturais que agridem a audição e, portanto, geralmente excluída da música”⁶⁴.

Em Morley, os intervalos que produzem uma consonância são 3^a, 5^a, 6^a e 8^a dos quais o unísono e a 5^a são classificados perfeitos, à medida que as imperfeitas são a 3^a e a 6^a. Já os intervalos dissonantes são 2^a, 4^a e 7^a incluindo seus intervalos compostos (Fig. 2.3).

⁶¹ It is a mixt sound compact of diuers voyces, entring with delight in the eare, and is eyther perfect or vnperfect (MORLEY, 1597, p. 70).

⁶² It is that which may stand by it selfe, and of it selfe maketh a perfect harmony, without the mixture of any other (Ibid., p. 70).

⁶³ It is that which maketh not a full sound, and needeth the following of a perfect concord to make it stand in the harmonie (Ibid., p. 71).

⁶⁴ It is a mixt sound compact of diuers sounds naturallie, offending the eare, and therefore commonlie excluded from musicke (Ibid., p. 71).

Figura 2.3. Tabela de consonâncias e dissonâncias (MORLEY, 1597, p. 71).

A tabela de consonâncias e dissonâncias é, basicamente, uma reprodução do *gammaut* na qual pode-se observar as claves dispostas na primeira coluna do lado esquerdo (Γ , \natural , F , \sharp , G , \natural) e os números colocados abaixo das notas (8, 9, 10, 11 etc.) que indicam a relação intervalar entre as notas considerando o signo Γ *ut* como I grau (Sol).

Campion (c. 1613) não classifica explicitamente os intervalos como Morley fez, apenas apresenta uma simples tabela com números que garante a correta progressão das vozes pelo

aprendiz:

8	3	5
3	5	8

. Além disso, comenta na última parte de seu tratado que

The consecution of perfect concords among themselves is easie; for who knowes not that two eights or two fifts are not to be taken rising or falling together, but a fift may eyther way passe into an eight, or an eight into a fift, yet most conueniently when the one of them moues by degrees, and the other by leaps, for when both skip together the passage is lesse pleasant [...]. The passage also of perfect Concords into imperfect, eyther rising or falling, by degrees or leaps, is easie, and so an vnison may passe into a lesser third, or a greater third; also into the lesser sixt, but seldome into the greater sixt. A fift passeth into the greater sixt, & into the lesser sixt; as also into the greater or lesser third; [...]. (CAMPION, c. 1613, f^oE1a).

A sucessão de acordes perfeitos entre si é fácil, pois quem não sabe que duas 8^{as} ou duas 5^{as} não devem ser obtidas subindo ou descendo consecutivamente, contudo uma 5^a pode passar tanto para uma 8^a ou uma 8^a para uma 5^a. Ainda mais conveniente quando uma delas se move por grau conjunto e a outra por salto, pois, quando as duas saltam juntas, a passagem é menos agradável [...]. Também é fácil a passagem por graus conjuntos ou saltos de consonâncias perfeitas para imperfeitas, seja subindo ou descendo. Portanto, um uníssonos pode passar para uma 3^am ou uma 3^aM; também para uma 6^am, mas raramente para uma 6^aM. Uma 5^a pode passar para uma 6^aM e para uma 6^am, assim como para uma 3^aM ou 3^am [...].

Playford (1655) fornece uma breve instrução sobre intervalos nos quais as consonâncias perfeitas são 5^a e 8^a, ao passo que as imperfeitas são 3^a e 6^a. Todos os demais intervalos calculados a partir do baixo são dissonâncias, como 2^a, 4^a e 7^a, inclusive seus compostos. Ademais, como mencionado por Herissone (2000, p. 255), o segundo livro do tratado de Playford (1655) destinado ao ensino do contraponto intitulado *The Art of Setting or Composing of Musick in Parts* de Thomas Campion é, na verdade, uma reedição da obra *A New Way of*

Making Fowre Parts in Counterpoint (c. 1613) de Thomas Campion com anotações de Christopher Simpson.

Para Simpson (1667),

An *Intervall* in Music is that Distance or Difference which is bewixt any two Sounds, where the One is more Grave, the other more Acute. In reference to *Intervalls*, we are first to consider an Unison; that is, one, or the same sound; whether produced by one single Voyce, or divers Voyces sounding in the same Tone. This *Unison*, as it is the first Term to any Intervall, so may it be considered in Musick as an Unite in *Arithmetick*, or as a Point in *Geometry*, not divisible. As sounds are more or less distant from any supposed Unison, so do they make greater or lesser *Intervalls* [sic.]: upon which accompt, *Intervalls* may be said to be like Numbers, *Indefinite*. But Those which we are here to consider, be onely such as are contained within our common Scale of Musick; which may be divided into so many Particles or Sections (only) as there be *Semitones* or Half Notes contained in the said Scale. That is to say, Twelve in every *Octave*, as may be observed in the stops of fretted Instruments, or in the Keyes of a Common *Harpsecord*, or *Organ* (SIMPSON, 1667, p. 37-38, grifo do autor).

Um *intervalo* na música é a distância ou a diferença que existe entre quaisquer dois sons nos quais um é mais grave e o outro mais agudo. Em relação aos *intervalos*, consideramos primeiro um unísono, ou seja, um som ou o mesmo som produzido por uma única voz ou várias vozes entoadas no mesmo tom. Este *unísono*, como é o primeiro componente para qualquer intervalo, está para a Música da mesma maneira como uma unidade está para a *Aritmética* ou como um ponto para a *Geometria*: não [é] divisível. Como os sons são mais ou menos distantes a partir de qualquer dado unísono, [eles] produzem *intervalos* maiores ou menores, razão pela qual *intervalos* podem ser considerados como números: *indefinidos*. Porém, aqueles que estudaremos aqui são apenas os contidos dentro de nossa escala comum de Música que pode ser dividida em outras tantas partículas ou seções (unicamente), como *semitons* ou meio tons contidos na referida escala, ou seja, doze [semitons] em cada *oitava*, como pode ser observado nos trastes dos instrumentos trasteados ou nas teclas de um *cravo* comum ou de um *órgão*.

Em seguida, Simpson fornece uma lista com os nomes greco-latinos dos intervalos e os seus correspondentes ingleses (Fig. 2.4). Acrescenta, ainda, que uma 8ª dim. e uma 7ª M correspondem ao mesmo intervalo, assim como uma 5ª dim. e uma 4ª aum. Ademais, “podes observar que a partícula *semi* em *semidiapason*, *semidiapente* etc. não expressa a metade deste *intervalo* na Música, mas apenas significa uma deficiência, como se necessitasse de um semitom para a perfeição (SIMPSON, 1667, p. 39)”⁶⁵.

12. <i>Diapason.</i>	12. Octave or 8th.
11. <i>Semidiapason.</i>	11. Defective 8th.
11. <i>Sept. major.</i>	11. Greater 7th.
10. <i>Sept. minor.</i>	10. Lesser 7th.
9. <i>Hexachordon ma.</i>	9. Greater 6th.
8. <i>Hexachordon mi.</i>	8. Lesser 6th.
7. <i>Diapente.</i>	7. Perfect 5th.
6. <i>Semidiapente.</i>	6. Imperfect 5th.
6. <i>Tritone.</i>	6. Greater 4th.
5. <i>Diatessarion.</i>	5. Perfect 4th.
4. <i>Ditone.</i>	4. Greater 3d.
3. <i>Semiditone.</i>	3. Lesser 3d.
2. <i>Tone.</i>	2. Greater 2d.
1. <i>Semitone.</i>	1. Lesser 2d.
<i>Unison.</i>	One Sound.

Figura 2.4. Nomes dos intervalos (SIMPSON, 1667, p. 38).

⁶⁵ you may observe, that the Particle *Semi*, in *Semidiapason*, *Semidiapente*, &c. doth not signifie the Half of such an *Intervall*, in Musick; but only imports a deficiency, as wanting a semitone of perfection (SIMPSON, 1667, p. 39, grifo do autor).

Para Simpson, as consonâncias são 3^a, 5^a, 6^a, 8^a, assim como seus intervallos compostos (10^a, 12^a etc.), e podem ser perfeitas (5^a / 8^a) ou imperfeitas (3^a / 6^a), como visualizadas na Fig. 2.5. Além disso, as consonâncias imperfeitas podem ser maiores ou menores.

Concords.		Concords.		Discords.	
8	22	6	20	7	21
5	19	6	20	7	21
8	15	3	17	4	18
5	12	6	13	7	14
8		3	10	4	11
5		6		7	
		3		4	
				2	

Perfect. Imperfect. Discords.

Figura 2.5. Tabela de consonâncias e dissonâncias (SIMPSON, 1667, p. 39).

Já as dissonâncias são 2^a, 4^a e 7^a. Segundo Simpson,

Discords, as we formerly said of *Intervalls* are *Indefinite*; for all *Intervalls*, excepting those few which precisely terminate the *Concords*, are *Discords*. But our concernment in this place, is no more than with these that follow, viz. The *Lesser* and *Greater Second*. The *Lesser*, *Greater*, and *Perfect Fourth*. The *Lesser* or *Defective Fifth*. The *Lesser* and *Greater Seventh*. By these I also mean their *Octaves* (SIMPSON, 1667, p. 78-79, grifo do autor).

Dissonâncias, como dissemos outrora dos *intervallos*, são *indefinidas*, pois todos os intervallos, exceto aqueles poucos que encerram precisamente em consonâncias, são *dissonâncias*. Porém, nosso interesse neste assunto não é nada além do que estes que seguem, isto é, a 2^a maior e a 2^a menor; a 4^a diminuta, a 4^a aumentada e a 4^a justa; a 5^a diminuta ou a 5^a imperfeita; a 7^a maior e a 7^a menor. Por estes também quero dizer suas *oitavas*.

Em suma, os intervallos constituem o elemento básico para a composição musical. Portanto, o aprendiz deve estar familiarizado com a sua classificação, uma vez que os primeiros exercícios de composição apresentados nos tratados estão baseados em intervallos a duas vozes.

Os autores ingleses no final do século XVI até meados do XVII são concordantes ao definirem as consonâncias em uníssono/8^a, 5^a, 3^a, 6^a e as dissonâncias em 2^a, 4^a e 7^a deixando claro que esta classificação é aplicada em suas respectivas oitavas. Resumidamente, em Morley (1597, p. 70-71) e em Simpson (1667, p. 37-40), os intervallos são abordados no início do discurso sobre o ensino do contraponto. Por outro lado, em Bathe (c. 1596, fC4a-C4v), eles são indicados apenas na seção final de seu tratado. Em Playford (1655, p. 15-16), encontramos uma breve descrição dos intervallos no capítulo relacionado à entonação das notas, enquanto em Champion (c. 1613, f B7v) as progressões das vozes são sintetizadas em uma simples tabela numérica e não há definições objetivas.

A seguir, serão descritos os tópicos apresentados por cada um dos tratadistas selecionados para este estudo. Esta abordagem proporcionará um amplo entendimento das principais regras de composição fornecidas pelos próprios autores e será extremamente útil para a análise de seu repertório musical eleito para esta pesquisa no Capítulo 3.

2.3. PRINCÍPIOS DA COMPOSIÇÃO

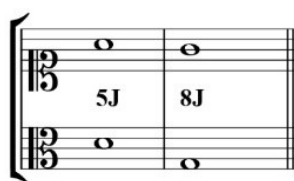
2.3.1. Thomas Morley (1597)

O intuito deste subcapítulo não é um estudo minucioso de todos os tópicos abordados e discutidos por Morley em seu tratado. A final, trata-se de uma obra ampla e complexa que reúne informações relevantes do contraponto no final do século XVI. Para este trabalho, nos concentraremos na identificação das principais regras organizadas por Morley para a composição e que, posteriormente, serão verificadas em algumas de suas canções no Capítulo 3.

Após apresentar as consonâncias perfeitas, imperfeitas e dissonâncias, Morley provê as primeiras normas que devem ser observadas em composições a duas vozes à medida que o discípulo as pratica por meio de lições.

De acordo com Morley (1597, p. 71), “quando cantares acima de um cantochão, olha onde a primeira nota dele está e então *canta uma outra, pois ela pode estar distante do cantochão três, cinco ou oito notas e assim por diante com as outras. Porém, raramente iniciamos ou concluímos com uma 6ª*”⁶⁶. De fato, a maior parte dos exercícios a duas vozes fornecidos pelo autor não inicia e nem finaliza no intervalo de 6ª, exceto aqueles que têm como característica a imitação⁶⁷.

Morley (1597, p. 72) estabelece, então, a primeira regra: “*não debes subir nem descer consecutivamente com dois acordes perfeitos*”⁶⁸. Trata-se da regra universal na qual duas 5ªs ou duas 8ªs consecutivas em movimento paralelo são proibidas. Porém, acordes perfeitos variados são permitidos, como a passagem de uma 5ª para uma 8ª em movimento descendente (Ex. 2.1) ou contrário.



Exemplo 2.1. Sucessão do intervalo de 5ª para a 8ª permitida em movimento descendente (MORLEY, 1597, p. 73). *

⁶⁶ when you would sing vpon a plainsong, looke where the first note of it stands, and then *sing another for it which may bee distant from it, three, fiue, or eight notes, and so foorth with others, but with a sixt we sildome begin or end* (MORLEY, 1597, p. 71, grifo do autor).

⁶⁷ Cf. p. 130.

⁶⁸ *you must not rise nor fall with two perfect cordes together* (MORLEY, op. cit., p. 72, grifo do autor).

* É necessário ressaltar que optamos por transcrever a maior parte dos exemplos retirados do tratado de Morley para facilitar a leitura dos exercícios e possibilitar a indicação dos intervalos resultantes. Buscou-se manter as claves e os sinais de alterações originais, porém, algumas sinalizações (intervalos, retângulos, setas, letras etc.) foram adicionadas exclusivamente com propósitos didáticos e não estão presentes no original.

Em contrapartida, Morley desaprova a sucessão da 5ª para a 8ª em movimento ascendente (Ex. 2.2). Para ele,

But there is a worse fault in it which you haue not espied, which is, the rising from the fift to the eight in the seuenth and eight notes, but the point excuseth it, although it be not allowed for anie of the best in two parts, but in mo parts it might be suffered (MORLEY, 1597, p. 77).

mas há um erro pior neste exemplo que não hás visto, que é a subida da 5ª para a 8ª na sétima e na oitava notas, todavia a frase a justifica, embora não seja permitida em qualquer um dos melhores [exemplos] a duas partes, porém, em mais vezes pode ser tolerado.

Exemplo 2.2. Sucessão do intervalo de 5ª para a 8ª proibida em movimento ascendente (MORLEY, 1597, p. 77).

A partir da primeira lição de contraponto composto pelo aprendiz (Ex. 2.3), três regras são estabelecidas:

- a) não é permitido descer da 8ª para o uníssono;
- b) o salto da 6ª para o uníssono é proibido tanto ascendente quanto descendente no caso de composições a duas vozes⁶⁹, contudo, de acordo com Morley (1597, p. 73), “pior em movimento ascendente que descendente, pois descendente chega a uma 8ª que é muito melhor e tem muito mais plenitude sonora que o uníssono. De fato, em muitas partes [...] era tolerável [...]”⁷⁰. A utilização da sequência 6ª-8ª em movimento contrário é frequente.
- c) as duas últimas notas, de modo geral, não são toleradas naquele lugar. Morley (1597, p. 73) aponta que “se estivesse no meio da canção e então teu *b fá ♯ mi* sendo bemol não seria apenas tolerável, mas recomendável, contudo vir de *f fá ut* (que em sua natureza é sempre bemol) para *b fá ♯ mi* natural é contra a natureza”⁷¹. De fato, esta sequência deve ser evitada na conclusão da canção por produzir um salto de 5ª dim., mas seria admitida em outros trechos se o signo *b fá ♯ mi* fosse bemol⁷².

⁶⁹ Esta regra é reforçada na primeira lição de frase reversa. Cf. p. 136 (Ex. 2.21).

⁷⁰ worse ascending then discending: for descending it commeth to an eight, which is much better, and hath farre more fulnesse of sound then the vnison hath. Indeed, in manie parts [...] it were tollerable, [...] (MORLEY, 1597, p. 73).

⁷¹ but if it were in the middle of a song, and then your *B fá b mi* being flat, it were not onelie sufferable but commendable: but to come from *F fá vt* (which of his nature is alwaies flat) to *B fá b mi* sharpe, it is against nature [...] (Ibid., p. 73, grifo do autor).

⁷² O movimento descendente do signo *b fá ♯ mi* para *f fá ut* também é reprovado na segunda lição da frase reversa. Cf. p. 136 (Ex. 2.22).

Exemplo 2.3. Primeiro contraponto composto pelo aprendiz (MORLEY, 1597, p. 72).

Morley ainda adverte que

For the fewer partes your song is of, the more exquisite shoulde your descant bee, and of moste choice cordes, especiallie sixtes and tenthes: perfect cordes are not so much to be vsed in two partes, except passing (that is when one part descendeth and another ascendeth) or at a close⁷³ or beginning (MORLEY, 1597, p. 73, grifo do autor).

Quanto menos partes tua canção tiver, mais requintado deve ser teu descante e mais opções de acordes, especialmente 6^{as} e 10^{as}. Acordes perfeitos não devem ser muito usados em duas partes, exceto em passagem (ou seja, quando uma parte desce e a outra sobe), seja na cadência ou no início.

Para a elaboração de um descante mais agradável, as dissonâncias são incluídas e aplicadas, a princípio, nas cadências.

Pode-se observar, a partir dos exemplos, que a preparação da dissonância nas cadências se dá com o intervalo de 6^a ou 3^a (Ex. 2.4-A, 2.4-B, 2.4-C), já a 8^a ou a 5^a podem ser usadas desde que o movimento do cantochão seja ascendente (Ex. 2.4-D, 2.4-E), enquanto a resolução da dissonância ocorre no intervalo de 3^a ou de 6^a. De acordo com Morley (1597, p. 74), a conclusão do exercício com o intervalo de 5^a (Ex. 2.4-B e 2.4-E) é tolerável, embora não seja tão boa quanto finalizar com a 8^a ou com a 3^a (Ex. 2.4-A, 2.4-C, 2.4-D), todavia se a última nota do cantochão subir para o signo d *lá sol ré*, a melhor cadência é aquela representada no Ex. 2.4-F.

Exemplo 2.4. Dissonâncias bem empregadas em cadências (MORLEY, 1597, p. 74).

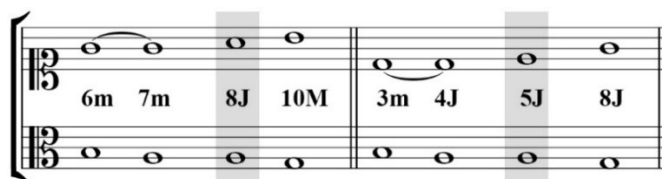
⁷³ Segundo Strahle (2009, p. 76), o termo “close” é sinônimo de “cadence”, “false close”, “falso bordone”, “fin”, “half cadence”, “imperfect cadence”, “neume”, “stay”. Esse vocábulo indica o final de um período musical. Optou-se, portanto, por padronizar e traduzir o termo “close” como “cadência”.

A resolução da dissonância em consonância perfeita é proibida (Ex. 2.5), pois segundo

Morley:

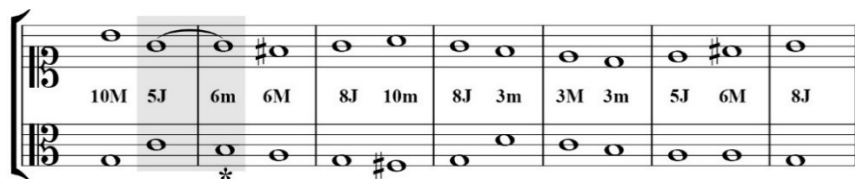
the perfect concordes doe not so well beare out the discords as the vnperfect doe, and the reason is this. When a discord is taken, it is to cause the note following be the more pleasing to the eare. Now the perfect Concords of them selues being sufficiently pleasing, neede no helpe to make them more agreeable, because they can be no more then of themselues they were before (MORLEY, 1595, p. 74).

as consonâncias perfeitas não harmonizam as dissonâncias tão bem como as imperfeitas e esta é a razão: quando se faz uso de uma dissonância é para que a nota seguinte seja mais agradável à audição. Assim sendo, as consonâncias perfeitas por si só são suficientemente agradáveis e não precisam de ajuda para torná-las mais agradáveis porque elas não podem ser mais agradáveis do que eram anteriormente.



Exemplo 2.5. Dissonâncias mal resolvidas em cadências (MORLEY, 1597, p. 74).

Além disso, Morley considera o “descante sincopado” (*binding descant*⁷⁴) no qual duas notas do cantochão são cantadas para uma nota do descante o melhor tipo:

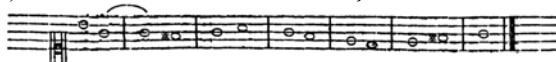


Exemplo 2.6. Descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 76).

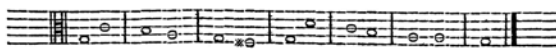
No segundo contraponto de *Philomathes* (Ex. 2.7), são proibidas as duas consonâncias perfeitas consecutivas (12^aJ – 12^adim.) e a permanência do cantochão e do descante na 8^a nas últimas semibreves. Além disso, as duas primeiras semibreves (12^aJ – 8^aJ) produzem um efeito de conclusão onde a lição está apenas começando. Morley (1597, p. 75) adverte “tua terceira nota é boa; tua quarta nota é tolerável, mas *se tu vais dela para a 12^a a torna desagradável* e isso comumente denominamos *batendo a oitava na cara*, [que é] quando chegamos a uma 8^a e saltamos a partir dela novamente para outra consonância perfeita”⁷⁵.

⁷⁴ Trata-se, na verdade, de uma síncopa. De acordo com Strahle, (2009, p. 33), o termo “binding” é sinônimo de “cadence”, “syncopation”, “syncope”.

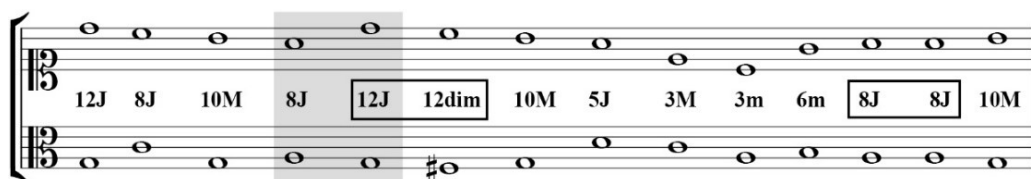
* Como apontado por Harman (1973, p. 149) na transcrição para notação moderna deste exemplo, Morley provavelmente pretendia colocar a nota Si (B) neste local. Ao confrontar a edição de 1771 de Morley (p. 84), pode-



se concluir que, de fato, trata-se de um erro

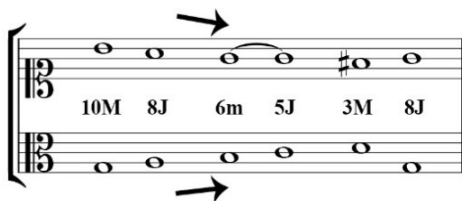


⁷⁵ Your third note is good: fourth note is tollerable, but in *that you goe from it to the twelfth, it maketh it vnpleasing*, and that we commonly call *hitting the eight on the face*, when we come to an eight, and skip vp from it agayne to another perfect concord: (MORLEY, 1597, p. 75, grifo do autor).



Exemplo 2.7. Segundo contraponto de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 75).

Esta progressão entre a 8ª e a 12ªJ, em destaque no retângulo cinza, é desaprovada por Morley e seria melhor se o cantochão subisse e o descante descesse da seguinte maneira:



Exemplo 2.8. Sugestão para evitar a progressão da 8ª para a 12ª (MORLEY, 1597, p. 75).

Com relação às duas consonâncias perfeitas consecutivas (12ªJ – 12ªdim.), Morley considera uma infração à primeira regra estabelecida na qual duas 5ªs seguidas devem ser evitadas. *Philomathes*, no entanto, argumenta que não se trata de duas 5ªs porque o sustenido retira meio tom, de modo que o segundo intervalo não pode ser chamado de 5ª. A partir daí começa a discussão entre o mestre e o discípulo sobre a denominação deste intervalo. O mestre questiona, então, se este intervalo deve ser classificado como 4ª ou 6ª. O aprendiz alega que não se trata de uma 4ª porque tem meio tom a mais que qualquer 4ª; e nem pode ser uma 6ª porque tem meio tom a menos que qualquer 6ª. Por fim, o mestre indaga qual o nome dado para este intervalo, já que não se trata de uma 4ª e nem de uma 6ª, fazendo com que o discípulo fique sem argumentos. Para Morley,

In deed I haue seene the like committed by maister *Alfonso* agreat musition, famous and admired for his works amongst the best: but his fault was onely in pricking, for breaking a note in deuision, not looking to the rest of the parts, made three fifts in the same order as you did. But yours came of ignorance, his of Iolitic, and I my selfe haue committed the like fault in my first workes of three partes, (yet if any one should reason with me) I weare not able to defend it: but (no shame to confesse;) my fault came by negligence. But if I had seene it before it came to the presse, it should not haue passed so, for I doe vtterly condemne it as being expresly against the principles of our art: (MORLEY, 1597, p. 75, grifo do autor).

Na verdade, vi o mesmo [erro] cometido pelo mestre *Alfonso*⁷⁶, um grande músico, famoso e admirado por seus trabalhos entre os melhores, entretanto o erro dele foi apenas na forma de notação, pois, subdividindo uma nota sem olhar para as demais partes, fez três quintas na mesma sequência como fizeste, mas o teu [erro] resultou da ignorância e o dele, de descontração. Eu mesmo cometi semelhante erro em meus primeiros trabalhos a três partes. No entanto, se alguém debatesse comigo, eu não seria capaz de defendê-lo, pois (sem vergonha de confessar) meu erro resultou da negligência. Porém, se eu tivesse visto isto antes de ser publicado, não teria passado por isso, pois o condeno veemente como sendo expressamente contra os princípios da nossa arte.

⁷⁶ Alfonso Ferrabosco (I) (1543-1588) - compositor italiano a serviço da Rainha Elizabeth I (1562-1578).

Sendo assim, este tipo de sequência com duas 5^{as} consecutivas presentes no segundo contraponto de *Philomathes* (Ex. 2.7) é evidentemente malvista por Morley, mesmo que uma delas seja diminuta. Outros autores, porém, não a consideraram imprópria, como Simpson (1667, p. 124)⁷⁷.

Após estabelecer as primeiras regras a partir da correção dos dois primeiros exercícios de contraponto produzidos pelo aprendiz, Morley demonstra procedimentos mais elaborados para o embelezamento da canção, como a técnica da imitação, a subdivisão das notas, o emprego das dissonâncias, composição a mais vozes etc. proporcionando uma maior flexibilidade destas normas.

2.3.1.1. Imitação

A frase musical (*point*) ou a imitação (*fuge*)⁷⁸ é “quando uma parte começa e a outra [parte] canta a mesma [melodia] por um dado número de notas que a primeira [parte] cantou”⁷⁹ assim:

Exemplo 2.9. Primeiro exemplo de imitação ou frase musical (MORLEY, 1597, p. 76).

Neste exemplo de imitação, o aprendiz questiona duas coisas: a) o cantochão inicia sozinho; b) o intervalo de 6^a produzido pelo descante no início, já que, como mencionado, dificilmente se inicia ou se finaliza composições a duas vozes com o intervalo de 6^a.

Mestre *Gnorimus* elucidava que “não pode haver nenhuma frase musical ou imitação sem uma pausa. Neste local é impossível entrar mais cedo no contraponto com a frase musical na 8^a. Quanto ao começo sobre uma 6^a, a frase musical, da mesma forma, compele-me a fazer

⁷⁷ Cf. p. 225.

⁷⁸ Harman (1973, p. 144) substituiu o vocábulo “fuge” por “imitatio” neste e em outros locais, pois, de acordo com o autor, é o que significa. A palavra “point” é descrita no dicionário *Merriam-Webster Online* como “uma pequena frase musical” ou “uma frase na música contrapontística”. Segundo Wilson e Calore (2005, p. 343), “point”, “fuge” e “imitation” são sinônimos para Morley. Traduziremos e padronizaremos neste trabalho os termos “fuge” como “imitação” e “point” como “frase musical”. Ver: “Point”. In: *Merriam-Webster Online Dictionary*. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/point>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

⁷⁹ when one part beginneth and the other singeth the same, for some number of notes (which the first did sing) (MORLEY, 1597, p. 76).

assim”⁸⁰. Para evitar o intervalo de 6^a, o autor propõe a alteração do antecedente⁸¹ contudo adverte que, devido a essa modificação, a nona semibreve será uma 4^a.

Exemplo 2.10. Antecedente alterado (MORLEY, 1597, p. 76).

Para impedir o intervalo dissonante de 4^a, deve-se cantar a parte do descante quinze notas mais grave, ou seja, duas 8^{as} abaixo. Desta forma, o descante se posicionará abaixo do cantochão e aquela nota que era uma 4^a acima do cantochão (em destaque no Ex. 2.10) passará a ser uma 5^a abaixo dele (em destaque no Ex. 2.11).

Exemplo 2.11. Descante alterado duas 8^{as} abaixo (MORLEY, 1597, p. 76).

A imitação pode, de acordo com Morley (1597, p. 76), iniciar no intervalo de uníssono, 4^a, 5^a, 6^a ou 8^a. Quando se fala de “imitação em uníssono”, “imitação em quinta” ou “imitação em oitava”, deve-se considerar o intervalo que existe entre a primeira nota do antecedente com a primeira nota do consequente. Sendo assim, embora o Ex. 2.11 tenha começado no intervalo de 6^a (segundo compasso), ele é nomeado “duas vezes em uma na oitava” (*two parts in one in the eighth*) porque a primeira nota do antecedente está no signo Γ *ut* e a primeira nota do consequente, no signo G *sol ré ut*, ou seja, uma 8^a acima. O mesmo se aplica com a nomenclatura dos cânones.

Um exercício no qual o antecedente salta uma 4^a ascendente ao passo que o consequente, uma 5^a ainda está, de acordo com Morley (1597, p. 77) em imitação, porém, não seria permitido no cânone no qual as notas precisam ser exatamente iguais. Além disso, a frase musical justifica o salto ascendente da 5^a para a 8^a (quarto compasso do Ex. 2.12). Apesar desse salto não ser

⁸⁰ there can bee no point or Fuge taken without a rest, and in this place, it is vnpossible in counterpoint sooner to come in with the point in the eight: and as for the beginning vpon a sixt, the point likewise compelled me to do so (MORLEY, 1597, p. 76).

⁸¹ Optamos por traduzir o termo “leading part” como “antecedente”, isto é, a voz que inicia uma imitação ou um cânone, enquanto “following part” como “consequente”, ou seja, a voz que imita.

permitido nos melhores exemplos a duas vozes, pode ser tolerado em composições a mais vozes⁸², assim:

Exemplo 2.12. Imitação ou frase musical (MORLEY, 1597, p. 77).

2.3.1.2. Dissonâncias

Após demonstrar as regras para composições a duas vozes e a técnica imitativa, Morley exhibe exercícios que empregam duas ou mais notas para uma nota do cantochão e permite a inclusão de dissonâncias. Segundo Morley (1597, p. 79), as dissonâncias são admitidas na última parte da nota (Ex. 2.13-A, 2.13-B) e proibidas na primeira parte (Ex. 2.13-C, 2.13-D), exceto se estiver em síncopa (Ex. 2.14).

Exemplo 2.13. Dissonâncias em figuras de valores menores (MORLEY, 1597, p. 79).

Exemplo 2.14. Dissonâncias em descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 79).

⁸² Cf. p. 126.

* Embora não haja a indicação do sustenido, Harman (1973, p. 151) o inclui em sua transcrição. Ao confrontar a edição de 1771 (p. 86), pode-se claramente observar a presença do sustenido acrescentado pelo editor daquela

O aprendiz compõe, então, o seu primeiro exercício com semínimas e descante sincopado (Ex. 2.15). Os erros se resumem ao movimento paralelo de 8^{as}:

- erro 1 - progressão de duas 8^{as} apesar da dissonância inserida entre elas. Para que este efeito seja evitado, é necessário introduzir outras consonâncias;
- erro 2 - duas 8^{as} consecutivas ascendentes já que as quatro semínimas são apenas a subdivisão da semibreve no signo G *sol ré ut*;
- erro 3 - a pausa da mínima não impede as duas 8^{as} em movimento descendente. Morley (1597, p. 80) ressalta, no entanto, que a pausa da semibreve seria tolerável em composições a mais partes, mas não em duas vozes.

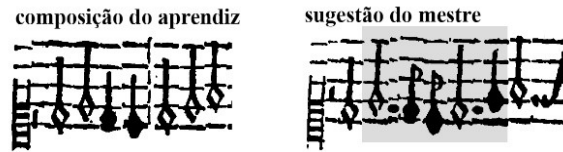
Exemplo 2.15. Primeiro exercício do aprendiz com semínimas e descante sincopado (MORLEY, 1597, p. 79).

Observações sobre as notas de passagem são feitas a partir da segunda lição do discípulo que contém semínimas (Ex. 2.16). Morley (1597, p. 81) esclarece que é impossível subir ou descer em dedução contínua⁸³ sem dissonância, mas isto deve ser feito da forma mais breve possível. Sendo assim, algumas alterações no exercício de *Philomathes* são sugeridas para amenizar o efeito das dissonâncias nestas notas de passagem.

Exemplo 2.16. Segunda lição do aprendiz com semínimas (MORLEY, 1597, p. 81).

⁸³ Sequência de notas em intervalos conjuntos.

As modificações incluem a inserção do ponto de aumento na segunda e na terceira semínima do descante; a substituição das duas primeiras semínimas por duas colcheias; e a alteração da quarta mínima por uma semínima, assim:



Exemplo 2.17. Correção da segunda lição do discípulo com semínimas – parte inicial.

Os saltos intervalares presentes entre o terceiro e o quarto compasso são condenados, assim como o descante estático na penúltima semibreve (em destaque no Ex. 2.16). É proposto, então, uma condução melódica por graus conjuntos para impedir aqueles saltos e também um descante mais movimentado no final evitando aquele salto de 8ª que é como se a cadência tivesse ocorrido na mínima.



Exemplo 2.18. Correção da segunda lição do discípulo com semínimas – parte intermediária e final.

Ao analisar os demais exemplos fornecidos por Morley que contêm notas de passagem e dissonâncias, percebe-se que alguns trechos dissonantes podem ser facilmente corrigidos com um ponto de aumento e, apesar de algumas “licenças” permitidas quando se emprega a imitação, como iniciar a composição no intervalo de 6ª, ela não justifica o mal-uso das dissonâncias. De acordo com Morley (1597, p. 83), “seria melhor deixar a frase musical e não seguir absolutamente nenhuma do que, por causa dela, fazer esse tipo de música tão grosseira e desagradável, já que a música foi inventada para contentar e não para ofender a audição”⁸⁴.

Ademais, outros procedimentos devem ser evitados, como mover o descante e o cantochão simultaneamente em movimento descendente (Ex. 2.19), assim como repetir uma ideia musical duas vezes na mesma lição (Ex. 2.20).

⁸⁴ it were better to leaue the point and folow none at all, then for the pointes sake, to make such harsh vnpleasant musicke: for musicke was deuised to content and not offend the eare (MORLEY, 1597, p. 83).

Exemplo 2.19. Movimento descendente entre o descante e o cantochão – proibido (MORLEY, 1597, p. 83).

Exemplo 2.20. Segunda parte do descante idêntica à primeira – proibido (MORLEY, 1597, p. 84).

2.3.1.3. Reverso de uma frase musical

Morley (1597, p. 85) prossegue para a explicação do reverso de uma frase musical: “a reversão de uma frase musical (que também chamamos reverso) é quando uma frase é composta subindo ou descendo e, em seguida, invertida para seguir o caminho contrário tantas notas como foi feito no início”⁸⁵. O reverso não precisa necessariamente ter o mesmo valor rítmico, pois a sua principal característica é o movimento oposto, isto é, se há um movimento ascendente por grau conjunto ou por salto na frase musical, no reverso esse movimento será contrário. Trata-se de uma técnica que, segundo a opinião de Morley, demonstra maestria.

Na primeira lição de frase reversa do aprendiz (Ex. 2.21), deve-se evitar o salto da 13^a (ou 6^a) para a 8^a (ou uníssonos) no final do quarto compasso⁸⁶. Observe, no entanto, que a sequência 6^a-8^a no final do segundo compasso é apta em grau conjunto e movimento contrário. Perceba também que as notas que sobem na frase musical descem no reverso ao passo que as notas que descem no início sobem no reverso.

⁸⁵ The reuerting of a point (which also we terme a reuert) is, when a point is made rising or falling, and then turned to go the contrarie waie, as manie notes as it did the first (MORLEY, 1597, p. 85).

⁸⁶ Esta foi uma das primeiras regras estabelecidas pelo mestre a partir da correção do primeiro contraponto composto pelo aprendiz. Cf. p. 126-127.

The image shows two systems of musical notation for a lute piece. The first system is divided into two parts: 'frase' and 'frase reversa'. Each part consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with lute tablature. The tablature uses letters M, J, m, and J to denote fret positions. The second system continues the piece with similar notation, including a final measure with a '15 J' fingering.

Exemplo 2.21. Primeira lição de frase reversa do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 85).

No segundo exercício com frase reversa (Ex. 2.22), o movimento descendente do signo $b\acute{f}\acute{a}$ mi para $f\acute{f}\acute{a}$ ut é condenado, mesmo que seja resultado do reverso⁸⁷. De acordo com Morley (1597, p. 86), “sei que farás da tua frase a tua justificativa, mas (como te disse antes) preferiria ter começado novamente e tomado uma nova frase musical do que ter cometido um erro tão grosseiro”⁸⁸.

The image shows two systems of musical notation for a lute piece. The first system is divided into two parts: 'frase' and 'frase reversa'. Each part consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with lute tablature. The tablature uses letters M, J, m, and J to denote fret positions. The second system continues the piece with similar notation, including a 'dim' marking and a final measure with a '10M' fingering.

Exemplo 2.22. Segunda lição de frase reversa do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 86).

Em geral, este tipo de composição não pode ser feito sem que haja uma grande preocupação com as notas que virão depois no reverso. Por isso, antes de dispor qualquer frase musical, deve-se considerar o cantochão para escolher a frase mais apropriada e prevenir a violação das normas já instituídas.

⁸⁷ O salto do signo $b\acute{f}\acute{a}$ mi para $f\acute{f}\acute{a}$ ut na conclusão do primeiro contraponto do aprendiz também é rejeitado. Cf. p. 126-127.

⁸⁸ I know you will make the point your excuse, but (as I tolde you before) I would rather haue begun againe and taken a new point, then I woulde haue committed so grosse a fault (MORLEY, 1597, p. 86).

2.3.1.4. Descante no baixo

O próximo tópico discutido por Morley na segunda parte de seu tratado é o “descante no baixo”. Aqui, a voz composta é disposta abaixo da linha do cantochão (*plainsong*) e é regida pelas mesmas regras do “descante no soprano”. Todavia, Morley (1597, p. 86) elucida que

you must take heed that your cordes deceiue you not, for that which aboue your plainsong was a third, will bee vnder your plainsong a sixt: and that which aboue your plainsong was a fourth, wil bee vnder your plainsong a fift: and which aboue was a fift, will vnder the plainsong be a fourth: and lastlie, that which aboue your plainsong was a sixt, will vnder it be a third. And so likewise in your discords, that which aboue your plainsong was a second, will be vnder it a seuenth: and that which aboue the plainsong was a seuenth, wil be vnder the plainsong a second (MORLEY, 1597, p. 86).

deves tomar cuidado para que teus acordes não os engane, pois aquilo que era uma 3ª acima do teu cantochão será uma 6ª abaixo dele. Aquilo que era uma 4ª acima do teu cantochão será uma 5ª abaixo dele. Aquilo que era uma 5ª acima será uma 4ª abaixo dele e, finalmente, aquilo que era uma 6ª acima de teu cantochão será uma 3ª abaixo. E, então, da mesma forma em tuas dissonâncias: aquilo que era uma 2ª acima do teu cantochão será uma 7ª abaixo e aquilo que era uma 7ª acima do cantochão será uma 2ª abaixo dele.

O discípulo refuta este tipo de descante alegando que o ensinaram a calcular seus intervalos a partir do cantochão. Porém, o mestre justifica que, no “descante no baixo”, a voz do baixo é o fundamento, mesmo que muitas vezes eles sejam obrigados a vê-lo posicionado acima do cantochão. Segundo Morley (1597, p. 86), “podes calcular teus acordes a partir do baixo para cima ou a partir do cantochão para baixo, pois são vinte milhas de Londres para Ware assim como de Ware para Londres”⁸⁹.

A adoção do cantochão (*cantus firmus*) ou do baixo para compor as demais vozes ainda era muito confusa na época de Morley. De fato, o baixo passou a ser utilizado como fundamento apenas na segunda década do século XVII na Inglaterra.

Em seu primeiro exercício de “descante no baixo”, *Philomathes* erra ao alcançar uma dissonância (4ªJ) na primeira parte da nota e ao empregar consonâncias nas síncopas nos dois últimos compassos (Ex. 2.23)⁹⁰. De acordo com Morley (1597, p. 87), este tipo de síncopa com consonâncias não é tão boa quanto aquele com dissonâncias.

⁸⁹ you may reckon your cordes from your base vpwardes, or from the plainesong downewarde, which you list. For as it is twentie miles by account from London to ware, so is it twenty from Ware to London (MORLEY, 1597, p. 86).

⁹⁰ As dissonâncias são permitidas apenas nas últimas partes das notas e proibidas na primeira, exceto se estiverem em síncopa. Cf. p. 132 (Ex. 2.13-C).

Exemplo 2.23. Exercício de “descante no baixo” do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 87).

A 4ªJ é facilmente corrigida ao se empregar uma nota pontuada na primeira mínima daquele compasso, enquanto as síncopas com consonâncias são substituídas por dissonâncias, dessa forma:

Exemplo 2.24. Correção do exercício de “descante no baixo” do aprendiz (MORLEY, 1597, p. 87).

De forma sucinta, o “descante no baixo” é uma linha melódica que emprega as dissonâncias, notas subdivididas e síncopas posicionada abaixo do cantochão (*plainsong*) cujas regras são as mesmas que regem o “descante no soprano”.

Após a descrição da composição a duas vozes, do emprego de dissonâncias na cadência e nas síncopas, da técnica imitativa (denominada frase musical ou imitação), da aplicação da “frase musical reversa” e da opção do “descante no baixo”, Morley prossegue o seu discurso apresentando composições a mais vozes.

2.3.1.5. Composição a três vozes

Para a composição de uma canção a três vozes, o discípulo é orientado inicialmente a elaborar duas vozes sobre um cantochão que, de acordo com Morley (1597, p. 126), é mais difícil do que compor três partes distintas intencionalmente.

O mestre solicita ao aprendiz que utilize um cantochão e um “descante no baixo” previamente compostos em exercícios anteriores e produza uma linha melódica para o soprano que deve ser posicionada acima do cantochão.

Para a elaboração do soprano, Morley (1597, p. 93) esclarece que é possível subdividir as notas de acordo com o seu prazer e cantar o que desejar desde que os intervalos resultantes sejam concordantes com o baixo e com o cantochão, especialmente em 5^{as} e 3^{as} intercaladas com 6^{as}. Ademais, a 8^a deve ser usada com mais frequência em quatro ou cinco vozes, uma vez que a extensão deve ser maior porque há mais partes para serem preenchidas.

Em um dos primeiros exercícios a três vozes do aprendiz (Ex. 2.25) as observações feitas são: não permanecer em uma mesma nota antes da conclusão e a conclusão na 3^a ao invés da 5^a, pois, de acordo com Morley (1597, p. 94), é tedioso finalizar a canção com muitos intervalos perfeitos juntos.

Exemplo 2.25. Uma das primeiras lições com duas vozes sobre um cantochão de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 93).

O mestre salienta ainda que as vozes podem ser conduzidas com a técnica da imitação e demonstra uma lição para que o discípulo observe a sua aplicação (Ex. 2.26). Aqui, o soprano tem o seu início em imitação com o cantochão. No entanto, o principal ponto discutido é a dissonância (4^aJ) na primeira parte da segunda nota do soprano e, em seguida, o sustenido no baixo que forma uma 5^a dim. com o soprano. Morley (1597, p. 94) elucida que aquela 4^aJ não apresenta problemas porque é alcançada por meio da síncopa e que o sustenido no baixo com a nota natural no soprano é permitido na 5^a por causa da cadência, porém, “ainda assim, deixa teus ouvidos (ou qualquer que seja) serem o juiz, canta-o, e gostarás do sustenido muito mais que o bemol, em minha opinião. No entanto, debes observar, à propósito, que embora seja bom na metade da nota como vês aqui, ainda continua sendo intolerável em semibreves inteiras”⁹¹.

⁹¹ and yet let your eares (or whose soeuer else) be iudge, sing it and you wil like the sharpe much better then the flat in my opinion. Yet this youe must marke by the waie, that though this be good in halfe a note as here you see, yet is it intollerable in whole semibriefes (MORLEY, 1597, p. 94).

Exemplo 2.26. Lição a três vozes com a aplicação da técnica da imitação demonstrada pelo mestre *Gnorimus* (MORLEY, 1597, p. 94).

Em outro exercício a três vozes de *Philomathes*, o mestre aponta alguns erros que devem ser evitados, como passar de uma 4ª para uma 5ª (Ex. 2.27 – erro 1), pois, apesar destas duas vozes (soprano e cantochão) estarem corretas em relação ao baixo, precisam também estar coerentes entre si. Como mencionado, não é recomendável permanecer por muito tempo na mesma nota, como o soprano no segundo e no último compasso (Ex. 2.27 – erro 2 e erro 5). Segundo Morley (1597, p. 95), fazer com que o soprano atinja uma 8ª que apresenta sustenido junto com o baixo é muito ofensivo à audição, embora não à visão (Ex. 2.27 – erro 3)⁹². Além disso, o salto do signo *f fá ut* para *b fá mi* é condenado (Ex. 2.27 – erro 4).

Exemplo 2.27. Indicação dos erros no exercício a três vozes de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 94).

⁹² Na nota explicativa deste trecho, Harman (1973, p. 176) alega que o *Fá#* soa exatamente igual quando é a sensível de Sol, assim como o *Mi* é a sensível de *Fá*. O importante, na verdade, é saber se aquela nota com sustenido é a sensível ou apenas a 3ªM do acorde, pois, no último caso, a duplicação era comum. Na tabela traduzida de Zarlino que contém os acordes usuais para a composição a quatro ou mais partes, o dobramento da 3ª ocorre entre o soprano e o baixo se o soprano estiver uma 3ª em relação ao tenor; o baixo uma 6ª abaixo do tenor; e o contralto uma 3ª ou uma 10ª acima ou abaixo do baixo – Cf. p. 145. Aqui, como apontado por Harman, o *Fá#* é a sensível de Sol e daí a duplicação é proibida.

O primeiro erro poderia ser evitado se uma nota do cantochão fosse alterada com a inclusão de um ponto de aumento, enquanto as demais falhas foram sanadas incorporando outras notas e subdividindo as figuras musicais.

Exemplo 2.28. Exercício a três vozes de *Philomathes* corrigido (MORLEY, 1597, p. 95).

Antes de prosseguir de fato para as regras da composição a mais vozes no início da terceira parte de seu tratado, Morley ressalta, por meio das lições dos irmãos *Polymathes* e *Philomathes*, os erros provenientes do mau emprego das dissonâncias. O autor salienta que é proibido inserir duas dissonâncias consecutivas mesmo que estejam em síncopa ou em imitação, assim como não é permitido alcançar uma dissonância na primeira parte da nota.

Segundo Morley (1597, p. 126), as regras para a composição a duas ou mais vozes são poucas, pois as mesmas permissões e proibições para a elaboração do descante em duas partes devem ser aplicadas em composições a mais vozes.

Uma tabela que dispõe as formas pelas quais as consonâncias podem ser arranjadas em canções a três partes ou mais é apresentada (Fig. 2.6). Observa-se que a distância entre as vozes não ultrapassa uma 15^a e a consonância empregada na linha superior depende do intervalo entre o tenor e o baixo.

A Table containing the cordes which are to
bee used in the compositon of songes for
three voices.

Figura 2.6. Tabela das consonâncias que podem ser usadas em composições a três vezes (MORLEY, 1597, 126-127).

Em resumo,

- tenor em unísono ou 8^a com o baixo - alto pode estar 3^a, 5^a, 6^a, 8^a, 10^a, 12^a, 15^a em relação ao baixo;
- tenor em 3^a com o baixo - alto pode estar uma 5^a, 6^a, 12^a, 13^a em relação ao baixo;
- tenor em 5^a com o baixo - alto pode estar uma 3^a, 8^a, 10^a, 12^a, 15^a em relação ao baixo;
- tenor em 6^a com o baixo - alto pode estar uma 3^a, 8^a, 10^a, 15^a em relação ao baixo.

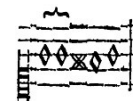
⁽¹⁾ Morley registra Mi e Sol nas duas últimas notas da parte superior (*altus*) que compõe respectivamente uma 8^a e uma 10^a em relação ao baixo. No entanto, como apontado por Harman (1973, p. 222) em sua transcrição, deve ser Si & Dó que é uma 5^a e uma 6^a em relação ao baixo.

⁽²⁾ Morley assinala Sol na última nota da parte superior (*altus*) que compõe uma 6^a. Em sua transcrição, Harman (1973, p. 222) altera para Si que está uma 8^a com o baixo.

2.3.1.6. Cadências

Segundo Morley (1597, p. 73), a cadência (*cadence*)⁹³ tem como característica duas

notas ligadas e o movimento melódico descendente da nota posterior, assim:



. Na verdade, esse termo é usado para indicar a suspensão.

and because of all other closes the Cadence is the most vsuall (for without a Cadence in some one of the parts, either with a discord or without it, it is vnpossible formallie to close) if you carrie your Cadence in the tenor part you may close all these waies following and manie others, and as for those waies which here you see marked with a starre thus * they be passing closes, which we commonly cal false closes, being deuised to shun a final end and go on with some other purpose [...] (MORLEY, 1597, p. 127).

E porque a síncopa é a mais comum dentre todas as conclusões (pois é impossível concluir formalmente sem uma síncopa em alguma das vozes, seja com ou sem dissonância). Se conduzires tua síncopa na voz do tenor, podes concluir de todas essas formas a seguir e muitas outras. E quanto àquelas que vês marcadas com asterisco da seguinte maneira * tratam-se de ‘conclusões de passagem’ que nós normalmente denominamos ‘falsas conclusões’ sendo concebidas para evitar um final e prosseguir com um outro propósito [...].

De acordo com Herissone (2000, p. 168),

The use of the word 'cadence' to describe suspension [...] suggests a contrapuntal rather than harmonic conception of closure. In some respects this is misleading, since a separate term, 'close', was usually used to refer to phrase endings as distinct from suspensions. Nevertheless [...] strong emphasis was placed upon the presence of a suspension at such articulatory points in the music. The importance of the cadential suspension continued to be stressed throughout the seventeenth century in English theory but, even in the early decades, there was rather than their melodic progressions (HERISSONE, 2000, p. 168).

o uso da palavra ‘cadência’ para descrever suspensão [...] sugere uma concepção de conclusão contrapontística ao invés de harmônica. Em alguns aspectos isso é enganoso, uma vez que um termo distinto, ‘conclusão’, era geralmente usado para se referir às terminações da frase como diferente das suspensões. Entretanto [...], uma forte ênfase era colocada sobre a presença de uma suspensão em tais pontos articulados na música. A importância da suspensão cadencial continuou a ser enfatizada ao longo do século XVII na teoria inglesa, mas, mesmo nas primeiras décadas, havia mais do que suas progressões melódicas.

Para Herrissone (2000, p. 168), Morley era o único tratadista daquele período que poderia ser considerado como tendo uma abordagem puramente contrapontística da cadência.

Apesar das inúmeras possibilidades de conclusões a três vozes demonstradas por Morley com síncopas inseridas na voz do soprano, na do tenor e na do baixo, selecionamos apenas aquelas marcadas com asteriscos por Morley para ilustrar e discutir o que ele denomina “conclusões de passagem” (*passing closes*) ou “falsas conclusões” (*false closes*).

Considerando uma composição a três vozes, quando a síncopa está no tenor, a “conclusão de passagem” pode se apresentar de duas formas no baixo: ascendente e

⁹³ De acordo com Strahle (2009, p. 40-41), o vocábulo “cadence” também significa “bault”, “calata”, “close”, “double cadence”, “flying a cadence”, “half cadence”, “imperfect cadence”, “semicadence”. Morley (1597, p. 144), no entanto, elucida que a “síncopa” (*syncopation*) é abusivamente denominada “cadência” (*cadence*) por eles. Sendo assim, o termo “cadence” será traduzido como “síncopa” quando se tratar de uma nota executada na parte fraca e prolongada até a porção forte da próxima nota; e como “cadência” quando se referir à finalização de um período musical ou da própria canção. O seu emprego, portanto, dependerá do contexto.

descendente. Morley esclarece que “se a conclusão de passagem desce no baixo, vai para a 6^a; se sobe, vai para a 10^a ou 3^a [...]”⁹⁴(Ex. 2.29-A, 2.29-B). De modo contrário, se a síncopa estiver no baixo, a “conclusão de passagem” sobe para a 6^a ou 13^a e desce para a 10^a ou 3^a na voz do alto e algumas vezes na do tenor (Ex. 2.29-C). Morley também demonstra cadências com a síncopa no contralto, no entanto, não assinala nenhuma delas com asterisco e, por isso, não serão exibidas aqui.

Exemplo 2.29. “Conclusões de passagem” no baixo e no alto (MORLEY, 1597, p. 128).

Em seguida, Morley provém inúmeros exemplos de conclusões a quatro, cinco e seis vozes que, como Harman (1973, p. 241) deduziu, em sua grande maioria foram plagiados do *Il compendio della Musica* (1588) de Orazio Tigrini⁹⁵. Alguns destes exemplos estão sinalizados com asteriscos para indicar as conclusões intermediárias que, segundo Morley (1597, p. 132), “são assim normalmente obtidas no final da primeira parte da canção”⁹⁶, enquanto os demais são conclusões finais. Além disso,

And though you haue here some of euerie sort of closes, yet wil not I say that here is the tenth part of those which either you your selfe may deuise hereafter, or may finde in the works of other men, when you shall come to peruse them, for if a man woulde go about to set down euerie close, hee might compose infinit volumes without hitting the mark which he shot at [...] (MORLEY, 1597, p. 142).

E embora tenhas aqui algumas das diversas conclusões possíveis, ainda assim não diria que tens um décimo daquilo que tu mesmo podes imaginar ou encontrar nas obras de outros homens quando vieres a examiná-los, pois se alguém se dispusesse a registrar cada conclusão, poderia compor volumes infinitos sem conseguir alcançar seu objetivo [...].

Morley assume, portanto, que é impossível descrever todas as cadências. Para Herissone (2000, p. 168), embora a maioria das cadências finais de Morley tenha concluído com o que entenderíamos como movimento da dominante para a tônica, ele não sugeriu explicitamente que havia algo especial nessa progressão de acordes e nem com o movimento melódico no baixo em descer uma 5^a ou subir uma 4^a.

⁹⁴ if the passing close descend in the base it commeth to the sixth, if it ascend it commeth to the tenth or third (MORLEY, 1597, p. 127).

⁹⁵ Orazio Tigrini (c. 1535 – 1591) - compositor italiano. Publicou madrigais e salmos, no entanto, sua principal contribuição foi o manual composicional prático *Il compendio della musica nel quale si tratta dell'arte del contrapunto* (Veneza, 1588) dedicado à Zarlino.

⁹⁶ such as are commonlie taken at the end of the first part of a song, the other bee finall closes whereof such as bee suddaine closes (MORLEY, op. cit., p. 132).

2.3.1.7. Composição a quatro vozes

Mestre *Gnorimus* acredita que o discípulo *Philomathes* e o seu irmão *Polymathes*, por meio das correções de seus exercícios, podem compreender o que é proibido e permitido em composições a quatro ou mais partes.

Para esse tipo de composição, outra tabela é apresentada na terceira parte do tratado de Morley. Trata-se, na verdade, da tradução da tabela de Zarlino⁹⁷ na qual, em primeiro lugar, determina-se o soprano em relação ao tenor e, em seguida, a distância do baixo com o tenor. Ao posicionar estas três vozes, o contralto é preenchido com outra consonância.

A Table containing the vsuall cordes for the
composition of foure or more partes.

OF THE VNISON.	
If the treble be and the bafe your <i>Alto</i> or meane shal be	an vnison with the tenor a third vnder the tenor a fifth or sixth about the bafe.
But if the bafe be the <i>Alto</i> shal be	a fifth vnder the tenor a third or tenth about the bafe.
Likewile if the bafe be then the <i>Alto</i> may be	a sixth vnder the tenor, a 3 or tenth about the bafe
And if the bafe be the other part may be	an eight vnder the tenor, a 3, 5, 6, 10, or 12, about the bafe.
But if the bafe be the meane shal be	a tenth vnder the tenor, a fifth or twelfth about the bafe.
But if the bafe be the <i>Alto</i> may be made	a twelfth vnder the tenor, a 3, or 10, about the bafe.
Also the bafe being a the other parts may be	fifteenth vnder the tenor, a 3, 5, 6, 10, 12, and 13, about the bafe.
OF THE THIRD.	
If the treble be and the bafe the <i>Alto</i> may be	a third with the tenor a third vnder it an vnison or 8, with the parts.
If the bafe be the <i>Alto</i> may be	a sixth vnder the tenor, a third or tenth about the bafe.
But if the bafe be then the <i>Alto</i> shal be	an eight vnder the tenor, a fifth or sixth about the bafe.
And the bafe being then the parts may be	a tenth vnder the tenor, in the vnison or eight to the tenor or bafe.
OF THE FOVRTH.	
When the treble shal be and the bafe then the meane shal be	a fourth to the tenor a fifth vnder the tenor a 3, or 10, about the bafe
But if the bafe be the <i>Alto</i> shal be	a 12, vnder the tenor a 10, about the bafe
OF THE FIFTH.	
But if the treble shal be and the bafe the <i>Alto</i> may be	a fifth about the tenor an eight vnder it a 3 or tenth about the bafe
And if the bafe be the <i>Alto</i> shal be	a sixth vnder the tenor, an vnison or 8 with the parts
OF THE SIXTH.	
If the treble be and the bafe the <i>Alto</i> may be	a sixth with the tenor a fifth vnder the tenor, an vnison or eight with the partes
But if the bafe be the <i>Alto</i> shal be	a third vnder the tenor, a fifth about the bafe.
Likewile if the bafe be the meane likewile shal be	a tenth vnder the tenor, a fifth or 12, about the bafe.
OF THE EIGHT.	
If the treble be and the bafe the other parts shal be	an 8, with the tenor. a 3, vnder the tenor a 3, 5, 6, 10, 12, 13, about the bafe
So also when the bafe shal be the other parts may be	a 5, vnder the tenor a 3, about the bafe.
And if the bafe be the other parts shal be	an eight vnder the tenor a 3, 5, 10, 12, about the bafe.
Likewile if the bafe be the parts shal make	a 12, vnder the tenor a 10, or 17, about the bafe

Figura 2.7. Tabela com os acordes usuais para composições a quatro ou mais partes (MORLEY, 1597, p. 129-130).

⁹⁷ ZARLINO, G. *Le Istittvioni Harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia: Nelle quali; oltre le materie appartenenti Alla Mvsica; Si trouano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere.* Venetia: [s.n.], 1558, parte III, cap. 58, p. 241.

Este sistema de Zarlino relatado em Morley tem como base a linha do tenor para a elaboração das demais vozes. Como mencionado, a adoção do tenor ou do baixo para o processo composicional ainda é muito confuso em Morley⁹⁸, no entanto logo após a demonstração desta tabela, Morley (1597, p. 130) proporcionou alguns exemplos ao aprendiz para que pudesse observar como as outras partes poderiam se posicionar em relação ao baixo. Sendo assim, para a análise das lições e das canções compostas por Morley, adotar-se-á o baixo como fundamento.

Em Morley, o ensino da composição a quatro vozes se dá por meio da inserção de duas linhas internas em uma canção a duas vozes. Segundo Morley (1597, p. 143), de todos os acordes, não se pode omitir a 5^a, a 8^a e a 10^a dos quais a 8^a ou a 10^a ficam próximos ao soprano. Além disso, a 5^a deve ser excluída quando se acrescenta o intervalo de 6^a, exceto na cadência na qual a dissonância é alcançada por meio da síncopa.

(1)

12J	8J	10M	10m	8J	12J
10m	5J	8J	6M	5J	10M
8J	3M	6M	5J	3M	8J

Exemplo 2.30. Cadência com 5^a e 6^a (MORLEY, 1597, p. 143).

Philomathes elabora o seu primeiro exercício a quatro vozes a partir de uma canção a duas vozes (soprano e baixo) composta pelo mestre *Gnorimus* (Ex. 2.31). Os erros nesta lição são: duas 8^{as} consecutivas em movimento paralelo entre o tenor e o baixo devido à omissão da 10^a (erro 1); a síncopa no contratenor é “algo contra a natureza, pois toda *cadência* é elevada”⁹⁹ (erro 2); duas 8^{as} consecutivas entre o baixo e o contratenor, assim como duas 5^{as} entre o baixo e o tenor (erro 3); o tenor alcança uma 8^a que possui suspenso junto com o baixo¹⁰⁰ (erro 4); duas 5^{as} consecutivas entre o tenor e o baixo (erro 5).

⁹⁸ Cf. p. 118-119.

(1) Como apontado por Harman (1973, p. 243), Morley divide este exemplo em três compassos com duas semibreves cada fazendo com que o signo *d lá sol ré* do tenor recaia na batida fraca.

⁹⁹ [...] a thing against nature, for euerie *Cadence* is sharp (MORLEY, 1597, p. 143, grifo do autor).

¹⁰⁰ Mesmo erro cometido pelo aprendiz em seu exercício a três vozes no qual o soprano atinge uma 8^a que apresenta um suspenso junto com o baixo. Cf. 140.

(2)

erro 2

erro 1 erro 3 erro 4 erro 5

Exemplo 2.31. Primeiro exercício a quatro vozes de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 143).

Para impedir essas falhas, a primeira 8ª do tenor é substituída pela 10ª (Ex. 2.32 – correção 1) e o sustenido é incorporado à cadência na linha do contratenor (Ex. 2.32 – correção 2). Para evitar as duas 8ªs e duas 5ªs consecutivas, Morley (1597, 145) provém uma regra geral que consiste em colocar o tenor uma 8ª em relação ao soprano na segunda nota quando o baixo e o soprano sobem em 10ªs (Ex. 2.33) e na primeira nota quando o baixo e o soprano descem em 10ªs (Ex. 2.34). Sendo assim, como o soprano e o baixo sobem em 10ªs no Ex. 2.31, o tenor deve ser colocado uma 8ª em relação ao soprano na segunda nota (Ex. 2.32 – correção 3). Para finalizar, o tenor é alterado para outra consonância para não permanecer em 8ª com o baixo elevado - Fá# (Ex. 2.32 – correção 4), além de ser mantido na mesma nota para impossibilitar as duas 5ªs consecutivas (Ex. 2.32 – correção 5).

correção 2

correção 1 correção 3 correção 4 correção 5

Exemplo 2.32. Primeiro exercício a quatro vozes de *Philomathes* – corrigido (MORLEY, 1597, p. 144).

(2) Em Morley, a barra de compasso está posicionada uma semibreve à direita neste e nos próximos cinco exemplos.

tenor e soprano em 8ª na segunda nota

Exemplo 2.33. Soprano e baixo em 10^{as} ascendentes – segunda nota do tenor em 8ª com o soprano (MORLEY, 1597, p. 145).

tenor e soprano em 8ª na primeira nota

Exemplo 2.34. Soprano e baixo em 10^{as} descendentes – primeira nota do tenor em 8ª com o soprano (MORLEY, 1597, p. 145).

O aprendiz indaga por que a quarta semibreve do tenor é posicionada acima do contratenor no Ex. 2.33. O mestre elucidava que, se estas notas fossem invertidas, teríamos duas 5^{as} consecutivas entre o contratenor e o soprano e duas 8^{as} entre o tenor e o soprano (Ex. 2.35). Por esse motivo, é permitido que as vozes intermediárias invadam a extensão uma da outra para que 8^{as} e 5^{as} paralelas sejam evitadas.

Exemplo 2.35. Vozes intermediárias em suas extensões apropriadas ocasionando 8^{as} e 5^{as} paralelas.

Os pontos discutidos na segunda lição a quatro vozes de *Philomathes* referem-se também às 8^{as} paralelas, além da extensão da canção e da finalização fora do primeiro grau (Ex. 2.36). Por meio desse exemplo, Morley explica o conceito *key* no sentido de escala¹⁰¹.

¹⁰¹ Segundo Owens (1998, p. 244), a palavra “key” pode significar “clave” (derivado do latim “clavis”), isto é, uma nota (A, B, C, D etc.) que se localiza em uma linha ou um espaço no pentagrama das quais algumas delas são

Exemplo 2.36. Segunda lição a quatro vozes de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 146).

Aqui, deve-se evitar aquelas duas 8^{as} descendentes (entre o tenor e o baixo) e a extensão maior que uma 15^a. Segundo Morley,

for the closer the partes goe the better is the harmony, and when they stande farre asunder the harmonie vanisheth, therefore hereafter studie so much as you can to make your partes goe close together, for so shall you both shew most art, and make your compositions fittest for the singing of all companies (MORLEY, 1597, p. 146).

quanto mais próximas as partes estiverem, melhor é a harmonia, de modo que, quando estão distantes, a harmonia desaparece. Portanto, daqui por diante, estuda tanto quanto puderes para que possas compor tuas partes próximas, pois assim mostrarás mais habilidade artística e terás composições mais adequadas para o canto de todas as companhias.

No entanto, o maior erro cometido pelo discípulo foi finalizar a canção em uma nota diferente daquela que começou, pois

euery key hath a peculiar ayre proper vnto it selfe, so that if you goe into another then that wherein you begun, you change the aire of the song, which is as much as to wrest a thing out of his nature, making the asse leape vpon his maister and the Spaniell beare the loade. The perfect knowledge of these aires (which the antiquity termed *Modi*) was in such estimation amongst the learned, as therein they placed the perfection of musicke, as you may perceiue at large in the fourth booke of *Seuerinus Boethius* his musick, and *Glareanus* hath written a learned book which he tooke in hand onely for the explanation of those moods; and though the ayre of euery key be different one from the other, yet some loue (by a wonder of nature) to be ioined to others so that if you begin your song in *Gam vt*, you may conclude it either in *C fa vt* or *D sol re*, and from thence come againe to *Gam vt*: likewise if you begin your song in *D sol re*, you may end in *are* and come againe to *D sol re*, et cetera (MORLEY, 1597, p. 147, grifo do autor).

toda escala tem uma melodia¹⁰² peculiar adequada para si, de modo que, se fores para outra diferente daquela de onde começaste, mudas a melodia da canção, que é como arrancar algo de sua natureza fazendo com que o burro salte sobre seu mestre e o servo carregue o fardo. O conhecimento perfeito dessas melodias (que a antiguidade denominou *Modi*) era tão estimado dentre os eruditos que, para eles, nele estava o domínio da música, como podes observar detalhadamente no quarto livro de *Seuerinus Boethius* em sua Música; assim como *Glareanus* escreveu um douto livro que empreendeu apenas para a explicação destes modos. Embora a melodia de toda escala seja diferente uma da outra, ainda assim algumas adoram (por uma maravilha da natureza) serem unidas umas às outras, de modo que se começares tua canção com Γut , podes concluí-la com *C fá ut* ou *D sol ré* e voltar novamente para Γut . Da mesma forma, se começares tua canção com *D sol ré*, podes concluí-la com *A ré* e voltar para *D sol ré* etc.¹⁰³

sinalizadas (clave F *fá ut*; clave c *sol fá ut*, clave G *sol ré ut*). Morley também usa “key” para classificar as claves de uma composição em agudas ou graves, mas também pode indicar “escala”.

¹⁰² Owens (1998, p. 217) entende “aire” / “ayre” no sentido de característica ou som.

¹⁰³ Para Owens (1998, p. 217), a interpretação dessa passagem é difícil pela utilização do vocábulo “in” junto com o nome da nota (“if you begin your song in Gam vt”) e isso nos pode trazer uma conotação no sentido moderno de estar “em uma escala”. A autora acredita que Morley quis dizer “with” ou “upon”.

Ao ser indagado sobre como evitar esse erro grotesco, o mestre responde que não há regras que possam ser dadas para se manter na escala, “pois isto deve prosseguir apenas do julgamento do compositor”¹⁰⁴.

Apesar de Morley discutir superficialmente os modos na terceira parte de seu tratado e se aprofundar nas *Annotations*, este tópico não será abordado neste trabalho porque não servirá como instrumento de análise de suas composições. Segundo Herissone (2000, p. 178), o estado confuso da teoria modal na Inglaterra, mesmo no final do século XVI quando a maioria dos tratados continentais ainda o apresentam como um sistema relevante, faz com que sugira que o modalismo não era usado para organizar as músicas inglesas naquele tempo. Para Owens (1998, p. 219-220), a discussão sobre modos é evidentemente confusa em Morley e, apesar das duas páginas presentes em suas *Annotations*, não a convence de que o modo, no sentido continental, fosse significativo para Morley ou para a maioria dos seus leitores.

Prosseguindo, a próxima composição a quatro partes analisada apresenta figuras musicais diversificadas. Aqui, o mestre proíbe o salto de uma 10^a para uma 8^a com as duas vozes em movimento ascendente já que se trata de um contraponto simples e não de uma imitação ou de um cânone (Ex. 2.37 – erro 1).

Exemplo 2.37. Canção a quatro vozes do aprendiz com figuras musicais variadas (MORLEY, 1597, p. 149).

Para corrigir essa falha, o mestre opta por fazer uma canção totalmente nova do que a corrigir, uma vez que dificilmente uma pequena alteração pudesse evitar aquele inconveniente (Ex. 2.38 – correção 1).

¹⁰⁴ for it must proceed only of the judgement of the composer (MORLEY, 1597, p. 147).

The image displays a musical score for a four-part setting, with four specific corrections highlighted. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, with a figured bass line below. The corrections are labeled as follows:

- correção 1:** A shaded area covers the first two measures of the Soprano and Alto parts.
- correção 2 *:** A shaded area covers the final two measures of the Soprano and Alto parts.
- correção 3:** A shaded area covers the middle two measures of the Soprano and Alto parts.
- correção 4:** A shaded area covers the final two measures of the Soprano and Alto parts.

The figured bass notation includes various figures such as 12J, 15J, 10M, 12J, 15J, 10M, 11J, 8J, 10M, 12J, 8J, 3M, 10M, 5J, 8J, 10m, 9M, 5J, 4J, 12J, 15J, 10M, 12J, 10m, 17m, 15J, 12J, 10M, 8J, 12J, 8J, 10m, 8J, 10m, 10M, 11J, 12J, 11J, 10M, 8J, 3M, 10M, 5J, 8J, 5J, 8J, 5J, 8J, 5J.

Exemplo 2.38. Correção da canção a quatro vozes do aprendiz com figuras musicais variadas (MORLEY, 1597, p. 153).

Morley (1597, p. 149) enfatiza que, embora o aprendiz se defenda com madrigais e cançonetas de outros compositores, ainda assim, ele não usaria essa sequência ($10^a - 8^a$). Da mesma forma, repudia outros procedimentos que estão presentes nas obras destes autores que não devem ser imitados, como saltar, ascendente ou descendente, da 6^a para a 8^a ; da 6^a para o unísono; da 10^a para a 8^a . Com relação aos uníssonos, eles raramente devem ser usados, exceto em passagem ascendente ou descendente desde que não se permaneça muito tempo nele. Em vez disso, tais compositores saltam do unísono para a 6^a ; do unísono para a 3^a ; ou do unísono para a 5^a ocasionando o que Morley denomina “batendo um unísono ou outro acorde na cara” (*hitting an vnison or other cord on the face*). Para Morley,

though imitation be an excellent thing, yet would I wish no man so to imitate as to take whatsoever his author saith, be it good or bad, and as for these scapes though in singing they be quickly ouerpast (as being committed in *Madrigals*, *Canzonets*, and such like light musicke and in small notes) yet they giue occasion to the ignorant of committing the same in longer notes, as in Mottets where the fault would bee more offensiue and sooner spied. And euen as one with a quicke hand playing vpon an instrument, shewing in voluntarie the agilitie of his fingers, will by the hast of his conuenance cloke manie faultes, which if they were stode vpon would mightilie offend the eare, so those musicians because the faultes are quickly ouerpast, as being in short notes, thinke them no faultes but yet wee must learne to distinguish betwixt an instrument playing diuision, and a voice expressing a dittie (MORLEY, 1597, p. 150, grifo do autor).

Embora a imitação seja algo excelente, no entanto, gostaria que nenhuma pessoa imitasse a ponto de aceitar tudo o que o seu autor diz, seja bom ou mau, e quanto a essas evasões, embora sejam rapidamente superadas no canto (sendo cometidas nos *madrigais*, nas *cançonetas* e em outras músicas ligeiras) e em notas curtas, ainda dão oportunidade ao ignorante de cometer o mesmo em notas longas, como nos motetos nos quais o erro seria mais ofensivo e rapidamente percebido. Até mesmo alguém com a mão ligeira tocando um instrumento, mostrando de forma voluntária a agilidade de seus dedos, encobrirá, pela pressa de sua condução, muitas falhas que se evidenciadas ofenderiam consideravelmente a audição. Esses músicos, então, acreditam que não há erros porque as falhas são rapidamente omitidas por estarem em notas curtas. Porém, ainda devemos aprender a distinguir uma variação [subdivisão] tocada em um instrumento e uma voz expressando uma cantiga.

* Morley não corrige o segundo erro mencionado.

O segundo erro consiste em manter as vozes em 8^{as}. Observe que o contratenor está uma 8^a com o baixo, enquanto o tenor está uma 8^a em relação ao soprano (Ex. 2.37 – erro 2). Morley (1597, p. 151) esclarece que esta falha ocorre porque a 10^a é omitida e que seria melhor fazer com que o contratenor subisse em 3^{as} com o soprano (Ex. 2.39).

contratenor em 3^{as} com o soprano

Exemplo 2.39. Sugestão de correção do erro 2 do Ex. 2.37.

O terceiro erro encontra-se no sétimo compasso no qual o tenor salta de forma ascendente do signo $\flat f\acute{a}$ $\natural mi$ para $F f\acute{a}$ ut , uma falha bastante comentada na parte destinada ao descante (Ex. 2.37 – erro 3). Além disso, outro salto irregular é apontado por Morley no mesmo compasso na voz do contratenor. O aprendiz argumenta que “essa 5^a informal¹⁰⁵ foi cometida porque eu não viria da 6^a para a 5^a ascendente entre o tenor e o soprano, mas, se tivesse considerado onde a nota se localizava, preferiria ter vindo da 6^a para a 5^a do que ter feito como está”¹⁰⁶. O mestre, no entanto, o repudia dizendo que “se tuas partes não agradam o teu gosto, mas são forçadas a saltarem nessa ordem, podes alterar as outras partes”¹⁰⁷ (Ex. 2.38 – correção 3). Para finalizar, a última falha é indicada na cadência na voz do contratenor (Ex. 2.37 – erro 4). De acordo com Morley,

for a Cadence must alwaies bee bound or then odde, driuing a small note through a greater which the Latins (and those who haue of late daies written the art of musicke, call *Syncopation*, for all binding and hanging vpon notes is called *Syncopation* (MORLEY, 1597, p. 152, grifo do autor).

uma cadência deve estar sempre ligada ou então desencontrada, conduzindo uma nota pequena por meio de uma maior, o que os latinos (e aqueles que nos últimos dias têm escrito sobre a arte da música) chamam de *síncopa*, pois toda ligação e suspensão nas notas é chamada *síncopa*.

¹⁰⁵ Isto é, o salto da 5^a dim. (Si – Fá) da linha do tenor é incorreta.

¹⁰⁶ That vnformal fift was committed because I woulde not come from the sixth to the fifth, ascending betweene the tenor and the treble, but if I had considered where the note stooede, I would rather haue come from the sixth to the fifth then haue made it as it is (MORLEY, 1597, p. 151).

¹⁰⁷ for if your partes do not come to your liking, but bee forced to skip in that order, you may alter the other partes (Ibid., p. 151).

A próxima canção a quatro vozes, elaborada por *Polymathes*, apresenta uma frase musical extraída de uma composição do mestre Taverner¹⁰⁸ (Ex. 2.40). Os problemas elencados pelo mestre são: iniciar a imitação com uma dissonância e concluir com uma nota diferente da que começou. O fato do baixo não responder o contratenor ou o tenor em uma 8ª faz com que ele não se mantenha na escala inicial. Para Morley (1597, p. 155), embora não seja uma regra geral, a melhor maneira de se manter a frase musical é fazer com que a imitação responda o antecedente uma 5ª, 4ª ou 8ª. Sendo assim, o mestre sugere a colocação da primeira nota do baixo uma 8ª abaixo do contratenor, ou seja, em D *lá sol ré* já que o tenor está posicionado em uma região muito grave.

seria melhor começar em D lá sol ré

Exemplo 2.40. Canção a quatro vozes em imitação de *Polymathes* (MORLEY, 1597, p. 155).

Em seguida, *Polymathes* demonstra uma lição na qual exhibe dois bemois na armadura de clave:

erro 1

erro 2

erro 3

Exemplo 2.41. Lição de *Polymathes* com dois bemois na armadura de clave (MORLEY, 1597, p. 155).

¹⁰⁸ John Taverner (c. 1490-1545) – compositor e organista inglês considerado um dos mais importantes de sua época. Não foi possível localizar a peça em questão, pois, segundo Harman (1973, p. 258), essa composição a quatro vozes de um de seus Kyries não está nos volumes *Tudor Church Music*.

Segundo Morley,

The musick is in deed true, but you haue set it in such a key as no man would haue done, except it had beene to haue plaide it on the Organes with a quier of singing men, for in deede such shiftes the Organistes are many times compelled to make for ease of the singers, but some haue brought it from the Organe, and haue gone about to bring it in common vse of singing with bad successe if they respect their credit, for take me any of their songes, so set downe and you shall not find a musician (how perfect soeuer hee be) able to *sol fa* it right, because he shall either sing a note in such a key as it is not naturally: as *la* in *C sol fa vt*, *sol* in *b fa b mi*, *fa* in *A la mi re*. or then hee shall be compelled to sing one note in two seueral keys in continual deduction as *fa* in *b fa b mi*, and *fa* in *A la mi re* immediatlie one after another, which is against our very first rule of the singing our sixe notes or tuninges, and as for them who haue not practised that kind of songes, the verie sight of those flat cliffes (which stande at the beginning of the verse or line like a paire of staires, with great offence to the eie, but more to the amasing of the yong singer) make them mistearme their notes and so go out of tune, wheras by the contrary if your song were prickt in another key any young scholler might easilie and perfectlie sing it, and what can they possiblie do with such a number of flat *bb*, which I coulde not as well bring to passe by pricking the song a note higher? (MORLEY, 1597, p. 156, grifo do autor).

A música está de fato correta, mas a colocaste em tal escala que ninguém teria colocado, a não ser que tenha sido feita para ser tocada nos órgãos com um coro masculino, pois, de fato, os organistas são muitas vezes obrigados a fazer tais mudanças para facilitar para os cantores. Porém, alguns a trouxeram do órgão e disseminaram sua adoção no uso corriqueiro do canto sem sucesso se respeitassem sua reputação, pois mostra-me qualquer uma das suas canções assim dispostas e não encontrarás nenhum músico (por mais perfeito que seja) capaz de solfejá-la corretamente porque ele cantará uma Voz em tal altura [nota] que não é natural, como *lá* em *C sol fá ut*; *sol* em *b fá b mi*; *fá* em *A lá mi ré*¹⁰⁹ ou então será obrigado a cantar uma Voz em duas diferentes alturas [notas] em dedução contínua, como *fá* em *B fá b mi* & *fá* em *A lá mi ré* imediatamente uma após a outra, que é contra a nossa primeira regra do canto das nossas seis notas ou entonações¹¹⁰. E, quanto àqueles que não praticaram esses tipos de canções, a simples identificação dessas claves bemois (que ficam no início da pauta ou da linha como um par de escadas desagradável aos olhos, mas ainda pior para a estupefação do jovem cantor) os fazem expressar mal suas notas e saírem da entonação, enquanto, ao contrário, se tua canção fosse registrada em outra escala, qualquer jovem aprendiz provavelmente poderia facilmente e perfeitamente cantá-la. E o que eles podem fazer com dois bemois *bb* que eu não poderia executar muito bem por meio da notação da canção uma nota mais aguda?

De fato, a solmização desta canção torna-se muito difícil se considerarmos as regras apresentadas por Morley na primeira parte de seu tratado na qual a melodia pode estar em *cantus mollis* (quando o sinal da clave *b* está posicionado no início do pentagrama) ou em *cantus durus* (quando não há sinal) e suas mutações¹¹¹ feitas quando se atinge o *lá* daquela dedução (hexacorde). Esse excesso de bemois implica uma solmização na qual algumas notas recebem sílabas que não estão presentes em seus signos, como cantar *lá* em *C sol fá ut*, além da mesma Voz ser usada para entoar diferentes notas, o que vai contra a regra na qual uma sílaba só pode ser usada uma única vez no âmbito da dedução das seis vozes.

109 *lá mi fá sol lá fá sol lá*

110 *sol lá fá sol lá fá fá sol*

¹¹¹ Trata-se de passar de uma dedução para outra de acordo com sua necessidade. Mutações é abandonar uma Voz (sílabas de solmização) e pegar outra do mesmo signo (mesma nota) para solmizar acima do *lá* ou abaixo do *ut*.

De acordo com Harman (1973, p. 262), apesar de Morley nunca ter usado dois sinais de bemois no início da pauta, exceto no último exemplo de cantochão que o mestre entrega a *Philomathes* para que possa praticar sozinho¹¹², era bastante comum tanto na Inglaterra como no continente.

Além dos dois bemois presentes no início da canção (Ex. 2.41 – erro 1), o mestre reprova a omissão das cadências no terceiro e no último compasso na voz do contralto e na do tenor (Ex. 2.41 – erro 2), pois não se pode concluir formalmente sem uma síncopa em uma das vozes. Ademais, de acordo com Morley (1597, p. 156), deve-se observar que é informal (*vnformall*) – ou seja, incorreto – atingir a 8ª em E *lá mi* suspenso (Mi \flat) em uma canção governada por bemois (Ex. 2.41 – erro 3), assim como alcançar a 8ª em F *fá ut* suspenso (Fá \sharp)¹¹³.

Em sua correção, o mestre apenas altera a armadura de clave (Ex. 2.42 – correção 1), as cadências (Ex. 2.42 – correção 2) e, apesar de manter o Fá \sharp , sugere que seria melhor colocar uma 6ª no lugar da 8ª na voz do tenor.

The image displays two systems of musical notation for a four-part vocal setting. The first system shows the original notation with corrections: 'correção 1' (change of key signature) and 'correção 2' (cadences). The second system shows the corrected notation, including a note for 'erro 3 - seria melhor colocar uma 6ª no tenor'.

Exemplo 2.42. Lição de *Polymathes* com a armadura de clave alterada (MORLEY, 1597, p. 156).

Outros exercícios a quatro partes são compostos pelos irmãos *Philomathes* e *Polymathes* cuja frase musical (*point*) deve ser mantida por toda a sua extensão. No entanto, os erros não serão detalhados aqui porque, em geral, reiteram alguma falha já mencionada pelo mestre em

¹¹² Ver: MORLEY, T. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke [...]*. London: Peter Short, 1597, p. 9.

¹¹³ O Fá \sharp também é cromático em relação à armadura de clave.

exercícios anteriores, tais como: iniciar a canção em uníssono; duas dissonâncias consecutivas; 5^{as} paralelas; omissão da cadência - seja no meio ou no final da canção; sequência da 5^a para a 8^a em movimento contrário¹¹⁴; permanecer muito tempo no intervalo de 6^a ou uníssono. Segue-se, então, para a composição a cinco vozes.

2.3.1.8. Composição a cinco vozes

Na terceira parte do tratado, ao ser indagado sobre as regras que devem ser mantidas em canções a cinco vozes, o mestre responde que não pode dar nenhuma, porém, esclarece que é necessário tomar cuidado para que as vozes deem lugar uma para a outra e, acima de tudo, que a permanência em uníssonos seja evitada. De acordo com Morley (1597, p. 162), já que é difícil se esquivar completamente dos uníssonos, deve-se atentar para que eles sejam utilizados da melhor maneira possível em notas de passagem e na última porção da nota. As demais regras para a disposição e para a condução das vozes são idênticas àquelas descritas nas composições a quatro vozes.

Philomathes apresenta a sua primeira lição a cinco partes (Ex. 2.43). Nela, a distância entre as vozes é considerada um erro grave cometido por negligência do aprendiz. Para Morley (1597, p.163), “a não ser que alteres tudo, não podes corrigir a falha”¹¹⁵, já que “tal como está a extensão, dificilmente encontrarás cinco vozes comuns para cantá-la. E não é uma vergonha para ti ter sido informado dessa falha muitas vezes antes e cometê-la novamente agora?”¹¹⁶. De fato, a extensão atinge o intervalo de 24^a extrapolando a tessitura vocal corriqueira.

Além disso, os outros erros apontados são as duas 5^{as} consecutivas entre o soprano e o contralto (Ex. 2.43 – erro 1) e a cadência inapropriada para o canto, pois a subdivisão das notas provoca muitas dissonâncias no último compasso (Ex. 2.43 – erro 2).

Morley não menciona as 8^{as} paralelas entre o tenor e o soprano no sétimo compasso (Ex. 2.43 – erro 3), apesar de um erro semelhante ser proibido no primeiro exercício com semínimas no qual a subdivisão da semibreve também ocasiona duas 8^{as} ascendentes¹¹⁷. De qualquer forma, as 8^{as} paralelas dessa composição a cinco vozes são semelhantes às 5^{as} consecutivas entre o soprano e o contralto e, portanto, devem ser evitadas.

¹¹⁴ De acordo com Harman (1973, p. 265), a progressão 5^a-8^a em movimento contrário não está errada, pois o próprio Morley faz o mesmo (cf. p. 151, Ex. 2.38: tenor e baixo – compasso 2; contratenor e baixo – compasso 3), mas soa vazia quando a 3^a do acorde é omitida.

¹¹⁵ but except you change it all you cannot correct the fault [...] (MORLEY, 1597, p. 163).

¹¹⁶ The compasse, for as it standeth you shall hardly finde fiue ordinarie voices to sing it, and is it not a shame for you being tould of that fault so many times before, to fall into it now againe? (Ibid., p. 163).

¹¹⁷ Cf. p. 133 (Ex. 2.15 – erro 2).

The image displays a musical score for a five-voice setting of a song by Thomas Morley. The score is written in G minor and 3/4 time. It consists of five staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system highlights 'erro 3' with boxes around notes in the soprano and alto parts. The third system highlights 'erro 1' with a grey box around notes in the soprano part, and 'erro 2' with circles around notes in the soprano and alto parts.

Exemplo 2.43. Canção a cinco vozes de *Philomathes* (MORLEY, 1597, p. 163).

Morley (1597, p. 164) elucida que esse tipo de cadência exibido pelo discípulo em sua lição a cinco vozes, assim como muitas outras finalizações, era estimado dentre os principais músicos compatriotas do passado. Embora se ajuste aos dedos do organista e tenha seus problemas camuflados pelo floreado, essa cadência não é tolerada em composições destinadas ao canto.

O mestre ainda apresenta o que considera uma das piores conclusões (Ex. 2.44). Nesse caso, a parte do soprano, do contratenor e do baixo estão corretas, contudo o tenor acaba comprometendo as demais, pois ocasiona a falsa relação de 8ª.

Exemplo 2.44. Uma das piores conclusões (MORLEY, 1597, p. 164).

Em seguida, Morley discute a combinação das claves das canções. De acordo com Barbieri (*Grove Online*), os termos *chiavette* (G2, C3, C2, F3/F4), *chiavi naturali* (C1, C3, C4, F4) e *chiavi trasportate* (C2, C4, F3, F5) surgiram no século XVIII e referiam-se a certos arranjos das claves usadas na música polifônica nos séculos XVI e XVII. Para ele, alguns estudiosos modernos veem as combinações das claves como um importante indício para o modo de composições particulares, especialmente aquelas do final do século XVI na Itália.

Para Morley (1597, p. 166), se a canção for composta na clave alta (*high key*), a extensão da música e o posicionamento das claves de cada uma das partes são G2, C1/C2, C3, F3¹¹⁸. Se a canção tiver dois sopranos, as duas vozes são acomodadas na mesma clave e uma delas é chamada quinto; se possuir um soprano, o quinto é posicionado na mesma tessitura do tenor. Já o contralto pode ser mais agudo ou mais grave, assim:

Figura 2.8. Claves altas (MORLEY, 1597, p. 166).

¹¹⁸ Exemplo de composição em clave alta: “XVIII – Stay hart” (1597). Cf. Anexos, p. 364.

Se a canção for composta na clave baixa (*lowe key*), a extensão da música e o posicionamento das claves são C1, C2, C3, C4, F4¹¹⁹:



Figura 2.9. Claves baixas (MORLEY, 1597, p. 166).

Além da clave alta e baixa, os músicos podem compor exclusivamente para homens com as claves C3, C4, F3, F4 e, nesse caso, não se deve ultrapassar essa extensão:



Figura 2.10. Extensão das composições para homens cantarem (MORLEY, 1597, p. 166).

Morley informa que não é permitido extrapolar a extensão das partes, exceto uma nota acima ou abaixo. Ademais,

you must vnderstand that those songs which are made for the high key be made for more life, the other in the low key with more grauetie and staidnesse, so that if you sing them in contrarie keys, they wil loose their grace and wil be wrested as it were out of their nature: (MORLEY, 1597, p. 166).

Deves entender que aquelas canções compostas em clave alta são feitas para maior vivacidade, enquanto aquelas [compostas] em clave baixa [para] maior gravidade e seriedade, de modo que se cantares as canções em claves contrárias, perderão sua graça e serão deturpadas de sua natureza.

De acordo com Morley (1597, p. 166), se o compositor exigir o canto acima de sua extensão natural, obterá um ruído que não agradará ao cantor por causa de seu esforço nem ao ouvinte por causa da impetuosidade sonora. Além do mais, as canções compostas em clave alta cantadas em uma tessitura inferior, assim como canções em clave baixa cantadas em uma tessitura superior, não satisfarão aos ouvintes, embora não seja tão ofensivo quanto exceder a extensão natural das vozes. Morley enfatiza que não se deve dispor as partes musicais tão distantes a ponto de conseguir inserir outras entre elas, como na lição a cinco vozes de *Philomathes* (Ex. 2.43), e se as partes se distanciarem devido à frase musical (imitação), deve-se fazer com que elas se aproximem novamente.

¹¹⁹ Exemplos de composições em claves baixas: “V – Singing alone sat my sweet Amarillis” (1595); “XIV – Fyer, fyer” (1595); “XV – Those daintie Daffadillies” (1595); “XVII – I loue alas I loue thee” (1595); “II – False loue did me inuegle” (1597). Cf. Anexos, p. 364.

Para finalizar seu discurso sobre composições a cinco vozes, Morley (1597, p. 170) apresenta uma canção com frases musicais longas que são adequadas para motetos e outros tipos de música séria (Ex. 2.45). No compasso nove, *Philomathes* questiona as dissonâncias e a combinação de sustenidos e bemois. O mestre, então, esclarece que

It is not onely tollerable but commendable, and so much the more commendable as it is far from the common and vulgar vaine of closing, but if you come to peruse the works of excellent musicians you shall finde many such bindings, the strangeness of the inuention of which, chiefelie caused them to be had in estimation amongst the skilful (MORLEY, 1597, p. 170).

não é apenas tolerável, mas recomendável. E muito mais louvável, pois se distancia do estilo comum e vulgar de cadência. Mas se examinares as obras de músicos excelentes, encontrarás muitas dessas ligações cuja singularidade da invenção foi o fator principal que os tornaram estimados dentre os mais hábeis.

The image displays a musical score for a five-voice setting, consisting of three systems of staves. Each system includes five staves: a vocal line (treble clef) and four lute staves (bass clef). The score is divided into four phrases, labeled 'frase 1' through 'frase 4'. The first system shows the beginning of 'frase 1' and 'frase 2'. The second system continues 'frase 1' and introduces 'frase 3' and 'frase 4'. The third system continues 'frase 4'. The lute staves contain tablature, which is a form of musical notation for stringed instruments. The tablature for the first phrase is: 6 5 4 6 7 6 5 6 5 4 5 (#) / m J aum M m m J m J J J. The tablature for the second phrase is: 5 3 2 3M 3 4 3 2 3 / dim m M (t) M J M M M.

Exemplo 2.45. Exemplo de canção a cinco vozes com a frase musical longa (MORLEY, 1597, p. 170).

Além das regras básicas, como evitar 5^{as} e 8^{as} paralelas, deve-se tomar cuidado para que a extensão da composição a cinco partes não extrapole demasiadamente a tessitura apropriada das vozes.

2.3.1.9. Composição a seis vozes

Morley (1597, p. 171-172) fornece um único exemplo a seis vozes na forma de um madrigal (Ex. 2.46). Observa-se que as frases musicais não são mantidas por muito tempo e são conduzidas em todas as vozes, algumas vezes com a frase reversa.

Para Morley (1597, p. 172), quanto maior a variedade de frases musicais exibidas na canção, mais valor terá o madrigal. Ademais, é necessário que as vozes deem lugar umas às outras por meio de pausas, porém não podem cessar até terem expressado aquela porção da cantilena que começaram. Isso faz com que as partes de um madrigal, seja a cinco ou a seis vozes, às vezes soem de forma simples ou integralmente, às vezes saltem juntas ou por caminhos contrários de acordo com a paixão que expressam.

The image displays a musical score for a six-voice madrigal, organized into four systems of staves. Each system represents a different section of the piece, with various musical phrases and structural markings:

- System 1:** Features "frase 1" (red) in the first two staves, "frase 2" (green) in the third and fourth staves, and "frase 3" (black) in the fifth and sixth staves. A "conclusão intermediária" (intermediate conclusion) is marked at the end of the first system.
- System 2:** Shows "frase 3" (black) in the first and second staves, "frase 2" (green) in the third and fourth staves, and "frase 3" (black) in the fifth and sixth staves. A "conclusão intermediária" is also present at the start of this system.
- System 3:** Contains "frase 4" (red) in the first and second staves, "frase 4" (red) in the third and fourth staves, and "frase 4 - reversa" (blue) in the fifth and sixth staves. A "conclusão intermediária" is marked at the beginning.
- System 4:** Displays "frase 4 - reversa" (blue) in the first and second staves, "frase 4" (red) in the third and fourth staves, and "frase 4 - reversa" (blue) in the fifth and sixth staves. A "conclusão final" (final conclusion) is marked at the end.

Exemplo 2.46. Exemplo a seis vozes na forma de um madrigal (MORLEY, 1597, p. 171-172).

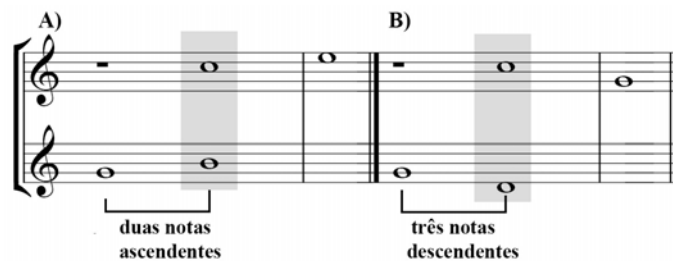
2.3.1.10. Cãnone

Apesar de não analisarmos nenhum cãnone composto por Morley, acreditamos que as informações contidas em seu tratado sobre essa forma musical são elucidativas e constituem uma importante fonte do século XVI. Sendo assim, buscou-se inserir nesse subcapítulo as principais características desse tipo de composição exibidas por Morley sem nos aprofundarmos em cada tópico, uma vez que essas regras não serão utilizadas como ferramenta de análise no Capítulo 3 para o estudo das obras selecionadas deste autor.

De acordo com Collins (2007, p. 8), a frase “two parts in one” aparece em quase toda fonte inglesa no sentido de uma imitação canônica a duas vozes. Diferente da imitação na qual o trecho imitado pode apresentar alguma variação relacionada aos intervalos e à duração das notas, no cãnone, as notas imitadas precisam respeitar rigorosamente os intervalos e a sua duração.

O cãnone, assim como a imitação, é classificado pela distância formada entre a primeira nota do conseqüente com a primeira nota do antecedente: se o intervalo for uma 4ª, o cãnone é denominado “duas vozes em uma na quarta”, se o intervalo for uma 5ª, “duas vozes em uma na quinta” e assim com os demais intervalos. Também pode ser designado cãnone *epidiatessaron* (4ª acima); cãnone *hypodiatessaron* (4ª abaixo); cãnone *epidiapente* (5ª acima); cãnone *hypodiapente* (5ª abaixo). Além disso, pode ser composto sobre um cantochão (*plainsong*) posicionado na parte inferior, na porção intermediária ou na parte superior da canção.

Não há regras específicas para a composição de um cãnone, tanto na segunda quanto na terceira parte do tratado, porém, no cãnone *epidiatessaron* (4ª acima) não é conveniente, segundo Morley (1597, p. 98), subir duas notas e nem descer três no início do antecedente, pois acarretará uma dissonância com o conseqüente (Ex. 2.47). Por outro lado, é bom descer duas notas ou subir três no antecedente (Ex. 2.48).



Exemplo 2.47. Cãnone *epidiatessaron* – movimento inicial não indicado no antecedente.

Exemplo 2.48. Cãnone *epidiatessaron* – movimento inicial indicado no antecedente.

Quando o consequente está uma 5^a acima (cãnone *epidiapente*), não é apropriado descer duas notas e nem subir três no começo do antecedente (Ex. 2.49). Recomenda-se subir duas ou descer três notas (Ex. 2.50).

Exemplo 2.49. Cãnone *epidiapente* – movimento inicial não indicado no antecedente.

Exemplo 2.50. Cãnone *epidiapente* – movimento inicial indicado no antecedente.

Há ainda outro procedimento imitativo que, de acordo com Morley (1597, p. 102), “os mestres denominam *per arsin et thesin*, isto é, pela ascendência e descendência, pois quando a voz mais aguda sobe, a voz mais grave desce; e quando a voz mais grave sobe, a voz mais aguda desce”¹²⁰. Observe no Ex. 2.51 que o movimento feito pelo antecedente (soprano)  reproduzido ao contrário pelo consequente (baixo), enquanto o cantochão está posicionado na parte intermediária.

¹²⁰ which the maisters call *per arsin et thesin*, that is by rising and falling: for when the higher part ascendeth, the lower part descendeth, and when the lower part ascendeth, the higher parte descendeth (MORLEY, 1597, p. 102, grifo do autor).



Exemplo 2.51. “Duas vezes em uma per arsin & thesin na décima” sobre um cantochão (MORLEY, 1597, p.103).

Na terceira parte de seu tratado, Morley (1597, p. 172) reitera a informação de que o cânone pode ser composto em qualquer intervalo dentro do âmbito vocal, como 3^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a, 12^a, mas que nenhuma regra para a sua composição pode ser dada¹²¹. Também comenta brevemente sobre o cânone enigmático e, inclusive, apresenta a resolução de um de seus cânones composto em forma de cruz sem a indicação de clave pois, de acordo com Morley (1597, p. 174), esta composição é de fato bastante obscura de modo que ninguém descobrirá como cantá-la sem a resolução.

Morley demonstra um outro tipo de cânone no qual a melodia desce um tom a cada repetição “que embora pareça estranho, é executada pegando tua cadência final um tom mais grave do que a tua primeira nota”¹²².



Figura 2.11. Cânone no qual a melodia desce um tom a cada repetição (MORLEY, 1597, p. 175).

¹²¹ Harman (1973, p. 283) considera estranha a omissão do intervalo de 4^a, pois Morley fornece uma regra para a composição de “duas vezes em uma na quarta”.

¹²² which though it seeme strange, yet it is performed by taking your finall Cadence one note lower then your first note was (MORLEY, 1597, p. 175).

(1) Sinal que indica o local onde a segunda voz deve começar ausente na publicação de 1597, mas presente na de 1608.

Exemplo 2.52. Resolução do “cânone em epidiatessaron” no qual a melodia desce um tom a cada repetição.

Também é possível compor “oito partes em quatro recte & retro”, isto é, enquanto uma voz canta as notas do início para o fim da melodia, a outra voz canta as notas da mesma melodia do final para o início. De acordo com Morley (1597, p. 175), para elaborar esse tipo de cânone, deve-se compor duas vozes do mesmo tipo (dois sopranos, dois contratenores, dois tenores etc.) que começam ao mesmo tempo sem notas pontuadas porque o ponto de aumento pode gerar confusão àquele que executa a melodia de trás para frente. Após finalizar a canção (Ex. 2.53), basta dispor uma parte após a outra na qual uma linha contém a melodia do início para o fim e a outra apresenta a melodia de trás para frente (Ex. 2.54).

Canon 8. parts in 4. recte & retro

Exemplo 2.53. “Cânone a oito vozes em quatro recte & retro” (MORLEY, 1597, p. 176).

(1) No original, Morley demonstra uma pausa de mínima e, em seguida, uma mínima (em Dó). A partir da resolução, pode-se verificar que a mínima (em Dó) deve vir antes da pausa.

(2) Morley apresenta Mi no original, mas trata-se de um erro, pois observa-se a nota Fá na resolução. Além disso, estes equívocos estão corrigidos na edição de 1771. Ver: MORLEY, T. **A Plain and Easy Introduction to Practical Music: set down in form of a Dialogue**. London: William Randall, 1771, p. 200.

Resolution

Exemplo 2.54. Resolução dos cinco primeiros compassos do “cânone a oito vozes em quatro recte & retro” (MORLEY, 1597, p 176).

Outro tipo de composição discutido rapidamente por Morley são os *catches*. Em primeiro lugar, deve-se elaborar todas as vozes simultaneamente (Fig. 2.12) e, em seguida, posicioná-las uma após a outra produzindo, então, uma melodia contínua (Fig. 2.13). Harman (1973, p. 289) comenta que as quatro partes da Fig. 2.12 estão na ordem inversa daquela apresentada na Fig. 2.13. O sinal $\text{♩} \cdot \text{♩}$ indica o local onde cada uma das vozes deve começar.

Figura 2.12. Composição simultânea das vozes do *catch* (MORLEY, 1597, p. 177).

The Resolution.

Four parts in one in the unison.

Figura 2.13. *Catch* “quatro vozes em uma em uníssono” (MORLEY, 1597, p. 177).

No final da segunda parte do tratado, Morley (1597, p. 105) apresenta e discute uma maneira de composição “usada entre os *italianos* que eles chamam de *Contrapunto doppio* ou ‘contraponto duplo’. Embora não seja cânone, ainda está muito próximo de sua natureza”¹²³.

¹²³ [...] used amongst the *Italians*, which they call *Contrapunto doppio*, or double descant, and though it be no Canon, yet is it verie neere the nature of a Canon (MORLEY, 1597, p. 105, grifo do autor).

Na verdade, trata-se de uma técnica cuja alteração das partes produz diferentes harmonias. Esse procedimento e suas regras não serão detalhados nesse trabalho, uma vez que as composições selecionadas para análise desse autor não contêm essa característica.

Por fim, após discursar sobre a composição a três, quatro, cinco e seis partes, Morley apresenta normas para que a música se adéque à natureza das palavras que serão brevemente elencadas abaixo. Como apontado por Harman (1973, p. 290), esta exposição é, em grande parte, um resumo do capítulo 32 do *Istitutioni armoniche* (1558) de Zarlino.

Ao abordar o decoro musical, Morley (1597, p. 177) elucida aos aprendizes que se o assunto for sóbrio, deve-se aplicar um tipo de música séria e se o assunto for alegre, uma música alegre. Se as palavras exprimirem severidade, crueldade, amargura etc., a harmonia deve ser um pouco dissonante e desagradável. Para causar esses efeitos, as vozes devem se movimentar por tons inteiros, como 3^{as}, 6^{as} e outros intervalos maiores e usar cadências com 4^a ou 7^a em notas longas desestabilizando a harmonia. Por outro lado, se as palavras expressarem queixa, dor, arrependimento, lágrimas etc., a harmonia deve ser triste e melancólica, de forma que os movimentos prossigam por semitons, como 3^{as}, 6^{as} e outros intervalos menores.

Segundo Morley (1597, p. 177), os movimentos naturais estão presentes naturalmente nas escalas, sem qualquer sinal de bemol ou de sustenido, e expressam os efeitos de amargura, crueldade, tirania etc., enquanto os movimentos acidentais, que exibem os sinais de bemol e de sustenido, exprimem adequadamente os sentimentos de aflição, choro, tristeza etc. Se o assunto for jocoso, a música deve fluir com rapidez e vivacidade de tempo com a presença de mínimas, semínimas e colcheias; e se for lamentável, as notas devem seguir em movimentos lentos e pesados com a inclusão de breves e semibreves. Além disso, deve-se atentar para que a música se adéque ao significado das palavras, por exemplo, se abordar ascensão ou céu, a melodia deve subir, ao passo que se descrever a profundidade ou o inferno, a melodia deve descer.

Para concluir, Morley (1597, p. 178) acrescenta que é necessário tomar cuidado ao distribuir as notas nas palavras, de modo que nenhuma sílaba curta seja expressada por muitas notas ou por uma nota longa e que nenhuma sílaba longa seja representada com uma nota curta. Ademais, não se deve separar as sílabas de uma palavra por pausas e nem produzir uma cadência até que o sentido completo das palavras seja expresso. Ao manter essas regras, o discípulo obterá uma concordância perfeita entre matéria e música.

Em Morley, a metodologia utilizada para o ensino da composição fundamenta-se basicamente na prática dos aprendizes *Philomathes* e *Polymathes* que compõem os seus exercícios corrigidos, posteriormente, pelo mestre *Gnorimus*. As regras não são instituídas de

forma linear e organizada, já que são abordadas gradativamente à medida que surgem os erros em suas lições.

O discípulo é incentivado a compor inicialmente a duas vozes em contraponto nota contra nota, o que compreendemos atualmente como contraponto de primeira espécie, cujas regras são restritas. Em seguida, outros elementos são permitidos, como a subdivisão das figuras musicais, inserção de dissonâncias, de síncopas e recursos do contraponto imitativo promovendo uma certa flexibilidade em algumas normas.

Aqui, o aprendizado ocorre por meio da prática e também da imitação de canções de compositores reconhecidos. Os aprendizes, por exemplo, contestam muitas vezes algumas correções alegando que tais conduções estão presentes em obras de outros compositores. No entanto, o mestre afirma que, embora muitos desses procedimentos composicionais fossem usados e tolerados no passado, não devem ser imitados.

A obra *A Plaine and Easie Introduction to the Musicke* é significativa, pois, além de abordar os elementos essenciais para o deciframento de uma partitura e por ensinar os procedimentos composicionais (considerados requisitos fundamentais para a formação de um bom músico), discute questões referentes à prática musical inglesa que divergiam da tradição continental. Ademais, o tratado de Morley foi responsável pela difusão do conteúdo de Zarlino na Inglaterra e influenciou outros tratadistas ingleses nos séculos XVII e XVIII.

Com relação à adoção da linha do baixo como fundamento para a elaboração das demais vozes, Morley ainda estava confuso em relação a qual abordagem seguir. Em determinados momentos, ele afirma que a composição deve ser elaborada a partir do cantochão e em outros, refere-se à organização composicional tendo como referência a linha do baixo.

O baixo é considerado como fundamento, por exemplo, em algumas lições dadas ao aprendiz para que pudesse observar como as outras partes poderiam se posicionar em relação ao baixo (MORLEY, 1597, p. 130); na indicação de uma progressão que deve ser evitada, pois, apesar das duas vozes estarem corretas com o baixo, devem estar coerentes entre si também (MORLEY, 1597, p. 94); no “descante no baixo” no qual o baixo é o fundamento, mesmo que muitas vezes ele seja posicionado acima do cantochão (MORLEY, 1597, p. 86); na discussão sobre a maneira como a música deve reagir ao afeto do texto, pois quando se fala de 3^{as} e 6^{as} maiores ou menores, devem ser compreendidas em relação ao baixo (MORLEY, 1597, p.177). A partir desses indícios, então, optou-se por adotar o baixo como a estrutura fundamental para a organização das demais vozes para a análise das canções selecionadas no Capítulo 3.

As regras e as advertências dadas ao discípulo para a elaboração de uma boa composição não constituem uma verdade absoluta, já que algumas formas de composição permitem maior

liberdade no tratamento de algumas regras e progressões, especialmente cânones e imitações. Porém, aquilo que é básico e fundamental deve ser sempre respeitado. A seguir, três tabelas das quais a primeira reúne as principais regras para as progressões fornecidas por Morley ao longo de seu tratado que serão fundamentais para a análise de suas composições, a segunda demonstra importantes regras, enquanto a última contém advertências.

PROIBIDO	EXCEÇÃO	PERMITIDO
5 ^a -5 ^a / 8 ^a -8 ^a (mesmo que uma delas seja diminuta)		5 ^a -8 ^a - movimento descendente ou contrário
5 ^a -8 ^a - quando as vozes sobem juntas (uma voz por grau conjunto e a outra por salto)	5 ^a -8 ^a - permitido em mais vozes e na imitação de uma frase musical quando as vozes sobem juntas (uma voz por grau conjunto e a outra por salto)	
12 ^a -8 ^a - quando está no início da canção (salto provoca sensação de conclusão)		
8 ^a -1 ^a - movimento contrário (salto nas duas vozes)		
6 ^a -1 ^a / 13 ^a -8 ^a - salto ascendente ou descendente (em canção a 2 vozes)		
8 ^a -5 ^a / 8 ^a -12 ^a - “batendo a oitava na cara”: alcançar uma 8 ^a e saltar para outra consonância perfeita	8 ^a -consonância imperfeita - alcançar uma 8 ^a e saltar para outra cons. imp. com o cantochão subindo e o descante descendo (melhor)	
10 ^a -8 ^a - quando as vozes saltam ascendente (contraponto simples)		
<i>erros cometidos por outros autores que não devem ser imitados:</i> 6 ^a -8 ^a / 6 ^a -1 ^a / 10 ^a -8 ^a - saltar (ascendente/descendente) ----- uníssonos: raramente devem ser usados exceto: em passagem (ascendente/descendente) não permanecendo muito tempo nele ----- 1 ^a -6 / 1 ^a -3 ^a / 1 ^a -5 ^a - quando as vozes saltam (“bater um uníssonos ou outro acorde na cara”)		

Tabela 2.1. Principais regras para as progressões a partir do tratado de Morley (1597).

PROIBIDO	EXCEÇÃO	PERMITIDO
permanecer parado na mesma nota por muito tempo antes da conclusão – falha que não deve ser cometida em duas vozes		
dissonância na primeira parte da nota	dissonância permitida na primeira parte da nota se estiver em síncope	dissonância na última parte da nota
duas dissonâncias consecutivas		
dissonância entre 8 ^{as} ou 5 ^{as}		outra consonância entre 8 ^{as} ou 5 ^{as}
figuras subdivididas ascendente ou descendente (especialmente em duas vozes) entre duas 8 ^{as}		
pausa da mínima entre duas 8 ^{as} ou 5 ^{as}	pausa da semibreve entre duas 8 ^{as} ou 5 ^{as} seria tolerável em mais vozes, embora não em duas vozes	
saltos informais no descante		
salto intervalar Fá-Si \sharp e Si \flat -Fá		
descante descer junto com o cantochão		
uma ideia repetida duas vezes em uma lição		
8 ^a com sustenido [de acordo com Harman (1973, p. 176), quando se trata da sensível do acorde]		
finalizar a canção com muitos acordes perfeitos (composição a 3 vozes)	melhor concluir na 3 ^a em vez da 5 ^a	
finalizar a canção com uma nota diferente daquela que começou		

Tabela 2.2. Principais regras para a composição a partir do tratado de Morley (1597).

ADVERTÊNCIAS
iniciar a frase musical ou imitação no intervalo de 6ª – tolerável
deve-se permanecer por pouco tempo nas dissonância (notas pontuadas amenizam o efeito da dissonância)
a imitação pode começar: 1ª, 4ª, 5ª, 6ª e 8ª
a imitação não justifica dissonância na primeira parte da nota proibida
melhor maneira de manter a frase musical: fazer com que a imitação responda o antecedente uma 5ª, uma 4ª ou uma 8ª
síncopas não justificam duas dissonância consecutivas
síncopas com consonância não são tão boas quanto com dissonância
5ª deve ser excluída quando se acrescenta a 6ª, exceto na cadência na qual a dissonância é alcançada por meio síncopa
vozes devem estar próximas de modo que não seja possível inserir outra entre elas
vozes internas podem invadir a extensão da outra: uma parte pode cantar uma nota que a outra não pode para evitar 5ªs e 8ªs paralelas
soprano e baixo em 10ªs – regra para evitar 8ªs e 5ªs paralelas: a) quando sobem, o tenor deve estar uma 8ª com o soprano na segunda nota; b) quando descem, o tenor deve estar uma 8ª com o soprano na primeira nota
“conclusão de passagem” ou “falsa conclusão” *síncopa no tenor: “conclusão de passagem” na voz do baixo: sobe para a 10ª ou 3; desce para a 6ª * síncopa no baixo: “conclusão de passagem” na voz do alto (algumas vezes na do tenor): sobe para a 6ª ou 13ª; desce para a 10ª ou 3ª
(composição a 4 vozes) - não se pode omitir a 5ª, a 8ª e a 10ª dos quais a 8ª ou a 10ª devem ficar próximas ao soprano - omissão da 10ª ocasiona duas 8ªs consecutivas
(composição a 5 vozes) - tomar cuidado para que as vozes deem lugar uma para a outra - permanência em uníssonos deve ser evitada - devem ser utilizados em notas de passagem e na última porção da nota - ultrapassar a extensão das vozes – proibido - subdivisão das notas provocando muitas dissonâncias na cadência - inapropriada para o canto

Tabela 2.3. Advertências para a composição – Morley (1597).

Essas instruções complementam aquilo que um músico iniciante deve saber para que se torne perfeito. Recomenda-se que um bom músico, além de decifrar uma partitura (questões abordadas na primeira parte do tratado de Morley), aprenda a combinar as consonâncias e as dissonâncias por meio de contrapontos e consiga, após muita prática e exercícios, compor suas próprias canções.

2.3.2. Thomas Campion (c. 1613)

2.3.2.1. Tabela numérica

A seção intitulada “Prefácio” do tratado de Campion aborda questões relacionadas ao entendimento do antigo *gammaut* (escala musical) e atua como uma breve introdução. De acordo com Wilson (2003, p. 16), todos os tratados renascentistas que versam sobre técnicas do contraponto (vocal) iniciam com aspectos gerais da escala e Campion não é exceção.

Em seu primeiro capítulo, Campion assinala a importância do baixo, uma vez que as regras para a formação dos acordes seguem a sua progressão melódica ascendente ou descendente. Como apontado por Wilson (2003, p. 21), Campion inicia o capítulo “Do Contraponto” recordando Zarlino (1558), uma vez que a sua referência sobre o baixo como “a parte mais grave e o fundamento de toda a canção” (CAMPION, c. 1613, *f*B6a) se assemelha à caracterização do baixo como “fondamento dell’harmonia”, porém Campion se afasta imediatamente desses antecedentes renascentistas quando assume que as regras do contraponto devem proceder a partir do baixo e não do tenor – um marco na prática musical inglesa.

Segundo Campion,

First, it is in this case requisite that a formall Base or at least part thereof be framed, the Notes, rising and falling according to the nature of that part, not so much by degrees as by leaps of a third, fourth, or fifth, or eight, a sixth being seldome, a seauenth neuer vsed, and neyther of both without the discretion of a skilfull Composer. Next wee must consider whether the Base doth rise or fall, for in that consists the mistery: That rising or that falling doth neuer exceed a fourth, for a fourth aboue, is the same that a fift is vnderneath, and a fourth vnderneath is as a fift aboue (CAMPION, c. 1613, *f*B7a).

Em primeiro lugar, é necessário, nesse caso, que um baixo formal¹²⁴ ou pelo menos parte do mesmo seja definido, as notas, subindo e descendo de acordo com a natureza daquela parte não tanto por graus conjuntos como por saltos de uma 3ª, 4ª, 5ª ou 8ª, sendo uma 6ª raramente usada e uma 7ª nunca usada e nenhuma delas (executadas) sem a discricão de um compositor habilidoso. Em seguida, devemos considerar se o baixo sobe ou desce, pois nisto consiste o artifício: aquela subida ou aquela descida nunca excede uma 4ª, pois uma 4ª acima é o mesmo que uma 5ª abaixo; e uma 4ª abaixo é como uma 5ª acima [...].

Sob esse aspecto, referido por Wilson (2003, p. 73), o comentário de Christopher Simpson para esta passagem esclarece que “se o baixo sobe mais que uma 4ª, ele deve ser classificado decrescente; e do mesmo modo, se ele desce qualquer intervalo maior que uma 4ª, aquela descida deve ser classificada ascendente”¹²⁵. Isso, na verdade, interfere diretamente no uso da tabela numérica oferecida por Campion para auxiliar o jovem aprendiz no encadeamento das três vozes em relação ao baixo. De acordo com Wilson (2003, p. 22), essa tabela aritmética

¹²⁴ Para Wilson (2003, p.72), Campion quer dizer baixo “estrito” em vez de “livre” observando as regras do contraponto.

¹²⁵ O tratado de Campion com comentários de Christopher Simpson foi publicado por John Playford em seu *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books* (1655).

If the Bass do rise more then a fourth, it must be called falling: and likewise, if it fall any distance more then a fourth, that falling must be called rising (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 3).

garante que o estudante produza uma progressão correta dos acordes fundamentais no contraponto simples.

8	3	5
3	5	8

Figura 2.14. Tabela com números prefixados que auxiliam as progressões dos acordes (CAMPION, c. 1613, fB7v).

Para Campion (c. 1613, fB7a), se o baixo descer de Sol (G) para Dó (C), “aquela 5ª descendente em aspecto e uso teria sido a mesma que a 4ª [...], pois ambas começam e terminam nas mesmas notas”¹²⁶ (Fig. 2.15), ao passo que a 4ª descendente no baixo é igual a uma 5ª ascendente (Fig. 2.16).



Figura 2.15. Relação entre o movimento de 4ª ascendente e 5ª descendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB7a).



Figura 2.16. Relação entre o movimento de 4ª descendente e 5ª ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB7v).

A identificação da movimentação do baixo é primordial para a correta utilização da tabela já que a partir dos números, que representam os intervalos simples e compostos, são obtidos os intervalos resultantes das progressões entre o baixo e as demais vozes. Em resumo, se o movimento melódico do baixo for maior que uma 4ª descendente, o classificamos como ascendente para utilizar a tabela, ao passo que se o movimento do baixo for maior que uma 4ª ascendente, o classificamos como descendente.

No exemplo a seguir, Campion optou por iniciar o tenor uma 3ª acima do baixo¹²⁷. Nesse caso, quando o movimento do baixo é ascendente, iniciamos a leitura da tabela a partir do

número localizado na porção inferior de baixo para cima. Sendo assim, ao visualizar

8	3	5
3	5	8

, procuramos o 3 na porção inferior e, ao olhar para cima, encontramos o 8 que representa o intervalo de 8ª que deve ser formado entre o tenor e o baixo na nota seguinte. O contralto está uma 5ª acima do baixo. Ao examinar a tabela, localizamos o 5 na parte inferior. Acima dele, temos o número 3 que constitui o intervalo de 3ª entre o contralto e o baixo. Já o soprano está uma 8ª em relação ao baixo na primeira nota. Ao buscar o 8 na base da tabela, visualizamos acima o número 5 que forma o intervalo de 5ª no segundo acorde entre o soprano e o baixo.

¹²⁶ that descending fifth in sight and vse had beene all one with the fourth [...] for they both begin and end in the same keys (CAMPION, c. 1613, fB7a).

¹²⁷ Na verdade, uma 10ª, mas como a tabela é apropriada para os intervalos simples e compostos, utilizaremos os números exibidos na tabela dentro da primeira 8ª.



Figura 2.17. Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento de 2ª ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB8a).

Esse procedimento também se aplica nos movimentos de 3ª e de 4ª ascendente do baixo, além de 5ª descendente (classificada como 4ª ascendente).

Figura 2.18. Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento de 3ª e de 4ª ascendente no baixo (CAMPION, c. 1613, fB8v).

Por outro lado, se o baixo desce o intervalo de uma 2ª, 3ª, 4ª ou sobe uma 5ª, que é igual a uma 4ª descendente como descrito por Campion, devemos adotar os números da tabela de cima para baixo

8	3	5
3	5	8

. Portanto, na Fig. 2.19, o tenor, que na primeira nota está uma 3ª em relação ao baixo, passará para a 5ª na nota seguinte, pois, ao localizar o número 3 na porção superior da tabela, encontramos o número 5 abaixo. O contralto passará da 5ª para a 8ª, ao passo que o soprano da 8ª para a 3ª.

Figura 2.19. Encadeamento das três vozes utilizando os números prefixados da tabela – movimento descendente no baixo (CAMPION, c. 1613, *fC1a*).

Campion exhibe também uma melodia que engloba simultaneamente os movimentos ascendentes e descendentes. Após compor o baixo (Fig. 2.20), as vozes são acomodadas no início segundo a vontade do compositor. Campion opta por dispor o soprano uma 8ª em relação ao baixo, o contralto uma 5ª e o tenor uma 3ª (Fig. 2.21).

Figura 2.20. Linha melódica do baixo ascendente e descendente (CAMPION, c. 1613, *fC1a*).

Figura 2.21. Aplicação das regras dos números em uma composição a quatro vozes (CAMPION, c. 1613, *fC1v*).

Na Fig. 2.21, a primeira nota do tenor está uma 3ª acima do baixo (em *b fá ♯ mi*). Considerando que o baixo desce uma 2ª (de *G sol ré ut* para *F fá ut*), procuramos o número 3

na porção superior da tabela

8	3	5
3	5	8

 e visualizamos o número 5 abaixo. Sendo assim, a segunda nota do tenor deve estar uma 5ª em relação ao baixo. Em seguida, o baixo salta uma 5ª descendente (de *F fá ut* para *b fá ♯ mi*), porém consideramos uma 4ª ascendente para o uso da tabela, pois, como apontado inicialmente, o baixo nunca excede uma 4ª. Ao adotar, então, a 4ª ascendente, procuramos o número 5 na porção inferior da tabela e encontramos o número 3

acima que representa o próximo intervalo entre o tenor e o baixo. A seguir, o baixo sobe uma 5ª (de *b fá* \sharp *mi* para *F fá ut*), mas devemos dizer uma 4ª descendente. Nesse caso, procuramos o número 3 na parte superior da tabela e visualizamos o número 5 abaixo que será o próximo intervalo do tenor. As regras dos números de acordo com a subida ou com a descida do baixo também são aplicadas para a condução melódica das demais partes.

Quanto ao posicionamento inicial das vozes, se o soprano estiver uma 8ª, o contralto deve estar uma 5ª e o tenor, uma 3ª; se o soprano estiver uma 3ª, o contralto deve estar uma 8ª e o tenor, uma 5ª; se o soprano estiver uma 5ª ou 12ª, o contralto deve estar uma 10ª, enquanto o tenor, uma 8ª¹²⁸ (CAMPION, c. 1613, *fC2a*). O comentário de Simpson (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 12) para esse trecho acrescenta uma informação relevante no que diz respeito à 3ªM: “sempre que o baixo desce uma 5ª ou sobe uma 4ª (que é a mesma coisa, como já declarado), aquela voz que está uma 3ª em relação ao baixo na nota antecedente sempre deve ser elevada ou 3ªM”¹²⁹. De fato, se observarmos a Fig. 2.21, por exemplo, a segunda, a oitava e a décima notas do soprano são 3ªs maiores, pois precedem o salto de 5ª descendente ou 4ª ascendente do baixo.

Em resumo, a primeira regra para a composição consiste em encadear as vozes de acordo com a movimentação da linha do baixo: se a linha melódica do baixo subir o intervalo de uma 2ª, 3ª, 4ª ou descer um intervalo maior que uma 4ª, utilizamos a tabela de baixo para cima. No entanto, se a linha melódica do baixo descer uma 2ª, 3ª, 4ª ou subir um intervalo maior que uma 4ª, consideramos a tabela de cima para baixo. Dessa forma, obtemos a ordem natural das quatro vozes.

A segunda regra é exatamente oposta à primeira: quando o baixo sobe, iniciamos a leitura da tabela de cima para baixo e, quando o baixo desce, aplicamos os números de baixo

para cima

8	3	5
3	5	8

. *Campion* (c. 1613, *fC2v*) informa que essa regra, embora não tão formal quanto a primeira, é muito usada e pode ser aplicada nesse tipo de contraponto.

Para *Campion* (c. 1613, *fC3a*), as duas primeiras e as duas últimas notas do baixo da Fig. 2.22 (em graus conjuntos) não são tão formais quanto as demais ao utilizar a segunda regra para o encadeamento das vozes, visto que o contralto e o tenor saltam uma 5ª. Esse salto pode ser suavizado subdividindo as primeiras notas (Fig. 2.23).

¹²⁸ *Campion* afirma que o tenor deve estar uma 5ª com o baixo, porém deve ser um erro.

¹²⁹ often as the Base doth fall a fifth, or rise a fourth (which is all one as hath been said) that part which is a third to the Base in the antecedent Note, that third I say must alwayes be the sharp or greater third (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 12).



Figura 2.22. Segunda aplicação dos números para o encadeamento das vozes (CAMPION, c. 1613, *fC3a*).



Figura 2.23. Subdivisão das notas (CAMPION, c. 1613, *fC3v*).

Por fim, um exemplo no qual as duas regras dos números são aplicadas concomitantes (Fig. 2.24). Observe que quando o baixo permanece na mesma nota, as demais vozes podem alterar a sua posição. Já as notas pretas representam a segunda maneira da utilização da tabela

8	3	5
3	5	8

Campion explica que

In this example the fifth and sixth Notes of the three upper parts are after the second way, for from the fourth Note of the Base, which is in from [*sic*] *G*. and goeth to *B*. is a third rising, so that according to the first rule, the eight should passe into a fifth, the fifth into a third, the third into an eight: but here contrariwise the eight goes into a third, the fifth into an eight, and the third into a fifth [...]. (CAMPION, c. 1613, *fC4a*).

Nesse exemplo, a quinta e a sexta nota das três vozes superiores estão de acordo com a segunda maneira, pois, a partir da quarta nota do baixo que está em *Sol* e prossegue para *Si* há uma 3ª ascendente, de modo que, conforme com a primeira regra, a 8ª deveria ir para uma 5ª; a 5ª [deveria ir] para uma 3ª; a 3ª, para uma 8ª. Mas aqui, pelo contrário, a 8ª vai para uma 3ª; a 5ª [vai] para uma 8ª; e a 3ª, para uma 5ª [...].



Figura 2.24. Exemplo com as duas utilizações da tabela com números (CAMPION, c. 1613, *fC4a*). *

* Os intervalos acrescentados em vermelho não estão presentes no original neste e nos demais exemplos.

Após apresentar esse “novo método para compor quatro vozes em contraponto” fundamentada em uma tabela numérica, Campion prossegue para a discussão do intervalo de 6^a.

2.3.2.2. Utilização da 6^a

De acordo com Herissone (2000, p. 131), a referência inglesa mais antiga da inversão triádica foi feita em um comentário no tratado de Campion.

Segundo Campion (c. 1613, *fC4a - C4v*), pode-se usar a 6^a em vez da 5^a quando o baixo está em *b fá* ♣ *mi* (Si), *E lá mi* (Mi) ou a *lá mi ré* (Lá) se o I grau estiver em *Γ ut* (Sol). Na Fig. 2.25, por exemplo, as 6^{as} vão para a 3^a de forma análoga se aquela 6^a fosse uma 5^a na tabela

numérica

8	3	5
3	6	8

.



Figura 2.25. Exemplo de encadeamento incluindo a 6^a (CAMPION, c. 1613, *fC4v*).

Além disso, se o baixo apresentar um sustenido, como *Fá#* com o I grau em Sol, a 6^a deve ser empregada e, por necessidade, a 8^a deve ser excluída e substituída pela 3^a fazendo com que o baixo e o soprano se movimentem em 3^{as} (Fig. 2.26). Isso estaria contra as regras do contraponto, contudo Campion (c. 1613, *fC4v*) argumenta que esses baixos não são reais (*such Bases are not true Bases*) porque o verdadeiro baixo está uma 3^a inferior (Fig. 2.27). Para Wilson (2003, p. 25), esta é uma declaração extraordinária para a época e inova porque relaciona o acorde de 6^a com o baixo fundamental, embora isso não seja explicado completamente no tratado.



Figura 2.26. Exemplo de encadeamento com Fá# no baixo (CAMPION, c. 1613, *f*C5a).



Figura 2.27. Exibição do baixo verdadeiro em acordes de 6ª (CAMPION, c. 1613, *f*C5a). *

Campion demonstra algumas possibilidades de encadeamento a partir de uma mesma linha melódica no baixo que sofre pequenas modificações. O primeiro exemplo contém dois bemois na clave (Ex. 2.55-I). Nesse caso, quando o baixo está em Mib (terceira nota) e desce, a voz que está uma 8ª em sua relação deve passar para a 3ªM, segundo a primeira regra da tabela numérica $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$. Entretanto, Campion (c. 1613, *f*C5v) esclarece que esta passagem do Mib para o Fá#¹³⁰ é informal, isto é, contra as regras do contraponto, e pode ser evitada posicionando a última parte daquela 8ª uma 3ª acima (em destaque no Ex. 2.55-I). Embora essa modificação faça com que o contralto fique em uníssono com o soprano, ainda é melhor porque ameniza a 2ªaum. entre o Mib e o Fá# do contralto. Já o Ex. 2.55-2 será discutido posteriormente com a regra das terças¹³¹.

Exemplo 2.55. Progressão com Mib na linha melódica do baixo (CAMPION, c. 1613, *f*C5v). **

¹³⁰ O Fá deve ser sustenido por força da cadência. De acordo com Wilson (2003, p. 74), o emprego do sustenido por causa da cadência é uma referência à terça (*terce*) cadencial final renascentista em uma escala menor.

¹³¹ Cf. p. 182.

* As indicações acrescentadas em vermelho não estão presentes no original.

** Os intervalos em vermelho e o retângulo não estão presentes no original aqui e nos próximos exemplos. No Ex. 2.55-I, Wilson (2003, p. 74) informa que a terceira nota do tenor tem um Dó (*c sol fá ut*) impresso alterado

Na Fig. 2.28, temos a mesma linha melódica do baixo anterior, entretanto exposta na escala maior (*sharp key*) cujas vozes são formais, ou seja, corretas por si próprias sem qualquer necessidade de alteração. Para finalizar, se o Mib da primeira melodia do baixo (Ex. 2.55-I) fosse posicionado em seu devido local (baixo verdadeiro - 3ª inferior), as outras vozes se acomodariam adequadamente, como pode ser observado na Fig. 2.29.



Figura 2.28. Linha melódica do baixo anterior em uma escala maior – posicionamento das vozes (CAMPION, c. 1613, fC6a).



Figura 2.29. Linha melódica do baixo anterior na escala menor com sua terceira nota posicionada uma 3ª inferior (CAMPION, c. 1613, fC6v).

Os três exemplos precedentes, de fato, evidenciam como determinadas mudanças no baixo, como a escala maior e o baixo na posição fundamental, podem solucionar alguns problemas do contraponto. Além disso, Campion destaca também que o baixo pode ser subdividido sem que nenhuma das vozes seja alterada, assim:



Exemplo 2.56. Subdivisão do baixo (CAMPION, c. 1613, fC7a).

Em seguida, outra lição é apresentada com o intuito de demonstrar como alguns erros do contraponto podem ser evitados com pequenas modificações no encadeamento. Na Fig. 2.30,

para Sib (*bfá* \neq *mi*). O Sib está correto, pois se o Dó fosse mantido no tenor teríamos duas 5^{as} consecutivas entre o tenor e o soprano.

duas falhas são elencadas: a 3ª que deveria ser maior (segunda nota do soprano) e a permanência do soprano na mesma nota à medida que o baixo desce constituindo uma 5ª (em destaque). De acordo com *Campion* (c. 1613, *fC7v*), é deselegante manter o soprano no momento em que o baixo desce para uma 5ª. Tais erros poderiam ser impedidos se a segunda nota do soprano fosse elevada e a terceira nota fosse uma 6ª (Fig. 2.31). Outra possibilidade, que produziria maior variedade, seria dispor a quarta nota das vozes superiores (em notação negra na Fig. 2.32) de acordo com a segunda regra dos números

8	3	5
3	5	8

Figura 2.30. Encadeamento – primeira regra da tabela numérica (CAMPION, c. 1613, *fC7v*).

Figura 2.31. Encadeamento – primeira regra da tabela numérica e inclusão da 6ª (CAMPION, c. 1613, *fC8a*).

Figura 2.32. Encadeamento – primeira e segunda regra da tabela numérica e inclusão da 6ª (CAMPION, c. 1613, *fC8v*).

Essas exemplificações evidenciam que o estudante não precisa se restringir exclusivamente à primeira regra da subida e da descida do baixo em seus exercícios, pois, para que alguns erros (informalidades) sejam evitados, o próprio baixo pode ser modificado ou os acordes podem ser acomodados por meio da segunda regra dos números e do intervalo de 6ª, desde que não resulte duas 8ªs ou duas 5ªs consecutivas. Simpson, em seus comentários sobre a obra de *Campion* incluída no tratado de *Playford* (1655), argumenta

Tis true, our Author did inuent this Rule of the figures as the easiest way to lead the yong Beginner to this kind of cõposition, in which he hath done more then any that I haue euer seen upon this subject; but this he did to shew the smoothest way, and not the tye his Scholler to keepe strictly that way when a blocke or stone should happen to ly in it, but that he may in such a case step out of this way for a Note or two, and then returne againe into it (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 20).

É verdade que o nosso autor inventou essa regra dos números como a forma mais fácil de conduzir o jovem iniciante neste tipo de composição, assunto sobre o qual contribuiu mais que qualquer outro que eu tenha visto. Porém, ele fez isso para mostrar o caminho com menos obstáculos e não para limitar seu estudante a permanecer estritamente nesse caminho, pois quando um obstáculo surgir, ele poderá sair desse caminho por uma ou duas notas e então retornar a ele.

Em síntese, esse “novo método” proposto por *Campion* no qual uma tabela numérica é utilizada para o encadeamento dos acordes de acordo com o direcionamento melódico do baixo auxilia o iniciante na elaboração de suas primeiras composições a quatro vozes. Todavia, não se trata de um método que deve, obrigatoriamente, ser seguido à risca.

2.3.2.3. Terças consecutivas entre o soprano e o baixo

O próximo assunto apresentado e discutido por Champion refere-se às 3^{as} consecutivas entre o soprano e o baixo. Antes, no entanto, Champion (c. 1613, *f* C8v) elucida que as 6^{as} sucessivas não são aprovadas entre o soprano e o baixo porque produzem muitas 4^{as} entre as vozes internas. Para Wilson (2003, p. 74), a razão de Champion não é muito clara, exceto que sua regra “infalível” seria infringida caso duas primeiras inversões fossem escritas, visto que a 3^a seria seguida pela 3^a; e a 6^a pela 6^a. Wilson acrescenta ainda que a explicação de Champion é ilógica no sentido harmônico tonal moderno já que 4^{as} consecutivas nas vozes internas são perfeitamente aceitáveis.

De qualquer forma, Champion (c. 1613, *f* C8v) adverte que, se o baixo e o soprano sobem em 3^{as}, a primeira nota do soprano é regular com o baixo e a segunda nota é irregular, pois a 3^a deveria ir para a 8^a e não para a 3^a

8	3	5
3	5	8

. Por outro lado, se o soprano e o baixo descem em 3^{as}, a primeira nota do soprano é irregular e a sua segunda nota, regular. Apesar de tudo, mesmo que a 3^a no soprano resolva na 8^a ou na 3^a, as outras partes são encontradas por suposição porque nunca se desviam da regra, salvo se o baixo for elevado.

Exemplo 2.57. Encadeamento das vozes - baixo e soprano em 3^{as} consecutivas (CAMPION, c. 1613, *f* D1a).

Ao relembrar o Ex. 2.55-2¹³², observamos duas 3^{as} consecutivas entre o soprano e o baixo. Como o movimento melódico do baixo é descendente, a primeira 3^a do soprano é irregular porque deveria ser uma 8^a. As outras vozes, contudo, prosseguem com o encadeamento normalmente respeitando a primeira regra dos números mesmo que a 5^a seja substituída pela 6^a no contralto por opção do compositor.

Uma outra situação que obriga a movimentação em 3^{as} é alteração no baixo. Nesse caso, devemos recordar a regra oferecida sobre o uso do intervalo de 6^a: se o baixo apresentar um

¹³² Cf. p. 179 (Ex. 2.55).

sustenido, como F \sharp com o I grau em Sol, a 6^a deve ser utilizada no lugar da 5^a e a sua 8^a substituída pela 3^a fazendo com que o soprano e o baixo se movimentem em terças¹³³.

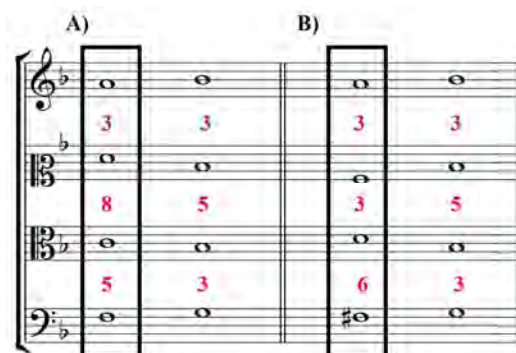


Figura 2.33. Encadeamento das vozes com a nota elevada no baixo – movimentação em terças (CAMPION, c. 1613, *f*D1v).

Com relação ao exemplo da Fig. 2.33, Campion esclarece (c. 1613, *f*D1v-D2a) que se a primeira nota do baixo fosse natural (*flat*) e estivesse em movimento ascendente, o contralto passaria da 8^a para a 5^a e o tenor se movimentaria da 5^a para a 3^a de acordo com a primeira regra dos números

8	3	5
3	5	8

 (Ex. 2.58-A). Porém, devido à nota elevada no baixo, o contralto se posiciona uma 3^a, já que a 8^a não pode ser empregada, e passa para a 5^a; o tenor vai da 6^a para a 3^a; e o soprano se mantém na 3^a (Ex. 2.58-B). Como apontado por Wilson (2003, p. 26), se as regras básicas de Campion fossem aplicadas, o contralto dobraria o F \sharp do baixo, que é “proibido”, e o tenor estaria uma 5^adim. com o baixo.



Exemplo 2.58. Comparação do encadeamento das vozes - baixo com F \natural e F \sharp .

Em suma, as 3^{as} consecutivas nas partes externas, em geral, não comprometem o encadeamento das vozes internas. Entretanto, se o baixo for elevado, como F \sharp (com I grau em Sol), a 6^a deve ser inserida no lugar da 5^a e a 8^a não pode ser usada fazendo com que a progressão das partes intermediárias não se submeta às regras da tabela numérica.

¹³³ Cf. p. 178.

2.3.2.4. Cadências

Antes de concluir a primeira parte de seu tratado exibindo um pequeno hino em contraponto nota contra nota no qual as regras discutidas são aplicadas, Campion faz uma pequena observação sobre as cadências:

Lastly in fauour of young beginners let me also adde this, that the Base intends a close as often as it riseth a fift, third or second, and then immediately either falls a fift, or riseth a fourth. In like manner if the Base falls a fourth or second: and after falls a fift, the Base insinuates a close, and in all these cases the part must hold, that in holding can vse the fourth or eleauenth, and so passe eyther into the third or tenth (CAMPION, c. 1613, *f*D2a).

Por fim, em benefício dos jovens iniciantes, deixe-me também acrescentar que o baixo pretende uma cadência sempre que sobe uma 5ª, uma 3ª ou uma 2ª e, imediatamente em seguida, ou desce uma 5ª ou sobe uma 4ª. Da mesma forma, se o baixo desce uma 4ª ou uma 2ª e posteriormente desce uma 5ª, o baixo insinua uma cadência. Em todos esses casos a voz deve ser sustentada, de modo que na síncopa podes usar a 4ª ou a 11ª e então prosseguir para a 3ª ou para a 10ª.

A justificativa dada por Campion para a exclusão das cadências em seus exemplos até aquele momento é “para que os acordes pudessem se apresentar em seus devidos locais, porém essa pequena advertência conduzirá qualquer jovem iniciante ao auxílio que lhe é necessário”¹³⁴.

De forma sucinta, a cadência ocorre: a) quando o baixo sobe uma 5ª, 3ª ou 2ª e desce uma 5ª ou sobe uma 4ª (Ex. 2.59-A, 2.59-B, 2.59-C); b) quando o baixo desce uma 4ª ou 2ª e desce uma 5ª ou sobe uma 4ª (Ex. 2.59-D, 2.59-E). Ademais, observe que a 4ª (11ª) é alcançada por meio da síncopa e resolvida na 3ª (10ª).

The image displays five musical examples (A-E) of cadences in bass clef. Each example consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a sequence that illustrates the cadence. Red numbers are placed below the notes to indicate fingerings. Example A shows a sequence of notes with fingerings 8, 4, 3, 8. Example B shows a sequence with fingerings 6, 4, 3, 8. Example C shows a sequence with fingerings 5, 4, 3, 8. Example D shows a sequence with fingerings 8, 4, 3, 8. Example E shows a sequence with fingerings 3, 4, 3, 8. The examples are arranged in three rows: A and B in the first row, C and D in the second row, and E in the third row.

Exemplo 2.59. Cadências (CAMPION, c. 1613, *f*D2v). *

¹³⁴ that the Cords might the better appear in their proper places, but this short admonition will direct any young beginner to helpe that want at his pleasure (CAMPION, c. 1613, *f*D2v).

* No original, os números e as letras não estão presentes. Além disso, as vozes não estão alinhadas.

Para finalizar a primeira seção, *Campion* exhibe o hino abaixo cujas progressões dos acordes respeitam a primeira regra dos números: quando o baixo sobe uma 2^a, 3^a, 4^a ou desce uma 5^a, os números da tabela são empregados de baixo para cima $\uparrow \begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$; quando o baixo desce uma 2^a, 4^a, 3^a ou sobe uma 5^a, os números são considerados de cima para baixo $\downarrow \begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$. A 6^a é inserida na posição da 5^a em dois locais (segundo e sétimo compassos) quando o baixo está em *b fá* \sharp *mi*. Nas duas ocorrências da 6^a, o baixo desce uma 3^a e as demais vozes são conduzidas normalmente de acordo com a primeira regra dos números $\downarrow \begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 6 & 8 \\ \hline \end{array}$, lembrando que o 5 deve ser substituído pelo 6. A cadência, em destaque no final da canção, possui as características descritas por *Campion*, visto que a linha do baixo sobe uma 3^a e, posteriormente, desce uma 5^a, enquanto o intervalo de 4^a é alcançado em síncope e resolvido na 3^a.

The image shows a musical score for a hymn in G minor, featuring four systems of vocal and bass staves. The lyrics are: "O Lord haue mer-cy vpon mee, O heare my prayrs both day and night, with teares pour'd forth to thee." The figured bass notation uses numbers 1-8 to indicate intervals, with some numbers underlined or boxed to highlight specific patterns. A box highlights the final cadence in the third system.

Exemplo 2.60. Pequeno hino composto de acordo com as regras da tabela numérica (*CAMPION*, c. 1613, *fD3a*).*

* *Ó Senhor tem piedade de mim / Ó ouve minhas orações dia e noite / com lágrimas derramadas por ti* (tradução nossa). Os números que representam os intervalos e os retângulos não estão presentes no original.

Por fim, Champion destaca que o último acorde da melodia não seguiu a regra por um motivo: “suavidade” (*sweetness*). Para Wilson (2003, p. 75), trata-se de uma referência à preferência inglesa pelas 3^{as} e 6^{as} “suaves” originária no século XV. De acordo com Champion (c. 1613, *f*D3v), a 8^a é estabelecida no lugar da 3^a no soprano por ser uma consonância perfeita e melhor condizente com uma parte externa na cadência, ao passo que a 3^a é colocada no tenor em vez da 5^a já que a imperfeição não é tão evidente na parte interna quanto no soprano. Além disso, como descrito por Wilson (2003, p. 75), a presença da 3^aM está relacionada à terça (*terce*) cadencial final convencional renascentista em uma escala menor.

2.3.2.5. Escala maior e escala menor

Na segunda parte do tratado, “Dos tons da música”, Champion apresenta e discute a escala (maior e menor) e as suas cadências apropriadas. Para ele,

Of all things that belong to the making vp of a Musition, the most necessary and vsefull for him is the true knowledge of the Key or Moode, or Tone, for all signifie the same thing, with the closes belonging vnto it, for there is no tune that can haue any grace or sweetnesse, vnlesse it be bounded within a proper key, without running into strange keyes which haue no affinity with the aire of the song. I haue therefore thought good in an easie and briefe discourse to endeauour to expresse that, which many in large and obscure volumes haue made fearefull to the idle Reader (CAMPION, c. 1613, *f*D4a).

De todas as coisas que fazem parte da constituição de um músico, a mais necessária e útil é o verdadeiro conhecimento da escala, ou modo, ou tom, já que todos significam a mesma coisa, cada qual com a sua cadência, pois não há melodia que tenha qualquer beleza ou suavidade, exceto aquela esteja dentro de uma escala adequada sem se estender a escalas estranhas que não têm qualquer afinidade com a melodia da canção. Portanto, tenho pensado muito em um discurso que seja fácil e claro para tentar expressar isso que muitos, em volumes amplos e obscuros, fizeram temíveis ao leitor negligente.

As palavras escala (*key*), modo (*moode*) e tom (*tone*) têm o mesmo significado em Champion, contudo, como destacado por Wilson (2003, p. 75), esses termos não são sinônimos na prática e na teoria renascentista. Pode ser que a compreensão de Champion tenha sido influenciada pela confusão feita por Morley ao discutir canções que terminam em uma nota diferente daquela que começou¹³⁵.

Em seguida, Champion introduz sua definição para *Modus authentus* e *Modus plagalij* [sic] que, de acordo com Owens (1998, p. 220), será crucial para a sua exposição da escala e das cadências associadas a cada uma delas. Em primeiro lugar, deve-se considerar a 8^a que é dividida igualmente em uma 4^a e uma 5^a ¹³⁶. A 4^a posicionada na parte superior e a 5^a na inferior é denominada *Modus authentus*, enquanto o contrário é chamado *Modus plagalij* [sic].

¹³⁵ Ver: MORLEY, T. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* [...]. London: Peter Short, 1597, p. 147.

¹³⁶ Para Wiering (2001, p. 214), Champion “descreve a divisão dupla da oitava de Zarlino, provavelmente após Calvisius 1600”.

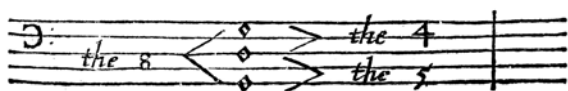


Figura 2.34. Divisão da 8ª - *modus authenticus* (CAMPION, c. 1613, fD4a).

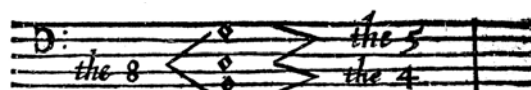


Figura 2.35. Divisão da 8ª - *modus plagalij* (CAMPION, c. 1613, fD4v).

Como apontado por Wilson (2003, p. 76), Campion emprega esses termos modais livremente no contexto da escala. Para Herissone (2000, p. 178), uma olhada superficial no capítulo “Dos tons da música” poderia dar a impressão enganosa de que Campion defendia uma abordagem modal para a composição devido, especialmente, ao seu discurso de abertura. No entanto, logo depois, o autor dispensa o modo em favor da concepção triádica da identidade da escala. De fato, a abordagem de Campion tende para um novo pensamento harmônico, mas, como de costume, referências à tradição são exibidas.

Campion afirma

but howsoever the fourth in the eight is placed, wee must haue our eye on the fift, for that onely discouers the key, and all the closes pertaining properly thereunto. This fift is also diuided into two thirds, sometimes the lesser third hath the vpper place, and the greater third supports it below, sometimes the greater third is higher, and the lesser third rests in the lowest place (c. 1613, fD4v).

independente da forma como a 4ª seja estabelecida na 8ª, devemos ter nossa atenção na 5ª, pois apenas assim descobrimos a escala e todas as cadências pertencentes a ela. Essa 5ª também é dividida em duas 3ªs. Às vezes a 3ª menor está na porção superior e a 3ª maior a sustenta, às vezes a 3ª maior está mais elevada e a 3ª menor permanece na porção mais inferior.

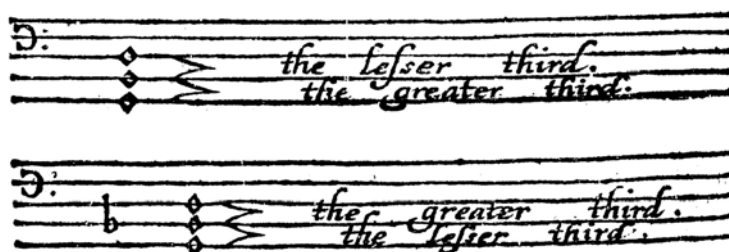


Figura 2.36. Divisão da 5ª (CAMPION, c. 1613, fD4v).

Após identificar a nota mais grave da 5ª, que exhibe o nome da escala, essa 5ª é dividida em duas 3ªs das quais uma é maior e a outra é menor e, dessa forma, todas as cadências que pertencem a essa escala são encontradas. Se a escala estiver em “Sol com Sib”, por exemplo, a cadência pode se estabelecer em três locais: a) no I grau (Sol) - considerada a principal; b) na nota superior da 5ª, isto é, em Ré; c) na nota superior da 3ª inferior, ou seja, em Sib¹³⁷.

¹³⁷ Em termos modernos, o autor identifica a tônica, a dominante e a medianta (relativa maior) como pontos cadenciais na escala menor.



Exemplo 2.61. Cadências da escala em “Sol com Sib” (CAMPION, c. 1613, *f*D5a).*

Por outro lado, se a escala estiver em “Sol com Si \sharp ”, a última cadência que deveria ser na 3^aM é inapropriada. Em seu lugar, a nota acima do I grau é incorporada (Lá) e, às vezes, a quarta nota (Dó)¹³⁸.

Campion (c. 1613, *f*D5v-D6a) ainda adverte que independente do I grau em Sol, Dó, Fá ou qualquer outro lugar, a “regra da 5^a” é a mesma, ou seja, a 5^a é dividida em duas 3^{as} que se posicionam de duas formas: com a 3^am na parte inferior e a 3^aM na superior; ou com a 3^aM na porção inferior e a 3^am na superior. Após a identificação da 3^a inferior, é possível definir as cadências apropriadas para cada tipo de escala.

No Ex. 2.62-1, cuja escala está em “Sol com Si \sharp ”, a primeira cadência está no I grau da escala (Sol) e a segunda, uma 2^a acima (Lá). Já no Ex. 2.62-2, a primeira cadência está em Sol e a última, uma 4^a acima (Dó).



Exemplo 2.62. Cadências no II e IV graus – “Sol com Si \sharp ” (CAMPION, c. 1613, *f*D6v).

Campion conclui a seção “Dos tons da música” discutindo uma melodia bastante conhecida e usada nas igrejas que começa em uma escala (Fá) e conclui em outra (Sol). De acordo com Owens (1998, p. 222), essa melodia é uma das quatro que Thomas East descreveu como usada “na maioria das igrejas desse reino” para o canto dos salmos publicada pela primeira vez em um livro de orações escocês em 1564, conhecido mais tarde como *Oxford* e, algumas vezes, como *Old Common*.

* No original, as vozes não estão alinhadas e os números que indicam o intervalo não estão presentes.

¹³⁸ Na escala maior, os pontos cadencias ocorrem, em termos modernos, na tônica e na dominante. Porém, a cadência sobre a mediant, permitida na escala menor, não agrada e em seu lugar são permitidas cadências na supertônica ou na subdominante.



Exemplo 2.63. Melodia do salmo que começa em Fá e termina em Sol (CAMPION, c. 1613, *fD7a*).

Segundo Campion, “se alguém me pedir para fazer um baixo para a primeira metade da sua melodia, estou convencido que deveria fazê-lo desta maneira”¹³⁹:



Exemplo 2.64. Linha do baixo proposta por Campion para a melodia do salmo que começa em Fá e termina em Sol (CAMPION, c. 1613, *fD7a*). *

Além de criticar uma das inúmeras composições a quatro vozes desse salmo¹⁴⁰, Campion propõe sua versão alterando o Fá \natural do início para Fá \sharp (Ex. 2.65 – terceira linha), já que “essa era a intenção do autor e, portanto, é legítimo começar uma canção na 5^a para que mantenha a melodia da canção”¹⁴¹ (CAMPION, c. 1613, *fD8a*). Para conservar a composição na mesma escala do início ao fim, Campion opta por empregar o V grau da escala (Ré) no primeiro acorde. Wilson (2003, p. 35) esclarece que o Fá \sharp não pode ser o I grau dessa composição porque, se a considerássemos como tal, a sua 5^a seria Dó \flat (*flat*) e a sua 3^a, Lá \flat (*flat*) resultando um acorde de 5^adim.

¹³⁹ If one should request me to make a Base to the first halfe of his aire, I am perswaded [sic] that I ought to make it in this manner: (CAMPION, c. 1613, *fD7a*).

* Deve-se considerar o Sib na armadura de clave que está ausente no original.

¹⁴⁰ Campion não dispõe o exemplo criticado em seu tratado. Para Owens (1998, p. 222), Campion pode ter se referido ao arranjo composto por George Kirby publicado no *The Whole Booke of Psalmes: with Their Wonted Tunes, [...] composed into foure parts [...] Compiled by Sondry Authors* (1592) de Thomas East. Ver: EAST, T (Org.). **The Whole Booke of Psalmes: with Their Wonted Tunes, [...] composed into foure parts [...] Compiled by Sondry Authors**. London: Thomas East, 1592, p. 38-41.

¹⁴¹ This was the Authors meaning, and thus it is lawfull to beginne a song in the fift, so that you maintaine the aire of the song (CAMPION, c. 1613, *fD8a*).

Exemplo 2.65. Versão a quatro vozes de Campion para a melodia do salmo (CAMPION, c. 1613, *f*D7v). *

Em linhas gerais, a compreensão e a identificação das escalas e de suas respectivas cadências constituem o tema principal da segunda parte “Dos tons da música”. De forma simplificada, quando a escala é menor, as cadências ocorrem no I grau da escala, no V e no III grau, ao passo que na escala maior, além das cadências no I grau e no V grau, podem ser dispostas no II e no IV grau.

2.3.2.6. Progressões - consonâncias perfeitas e imperfeitas

Campion prossegue para a última parte de seu livro “Da tomada de todas as consonâncias - perfeita e imperfeita” na qual afirma

Of all the latter writers in Musick, whom I haue knowne, the best and most learned, is *Zethus Caluisius* a Germane [...] hath drawne into a perspicuous method, the right and elegant manner of taking all Concorde, perfect and imperfect, to whom I would referre our Musitions, but that his booke is scarce any where extant, and besides it is written in Latine, which language few or none of them vnderstand. I am therefore content for their sakes to become a Translator; yet so, that somewhat I wil adde; and somewhat I will alter (CAMPION, c. 1613, *f*D8v, grifo do autor).

De todos os escritores modernos na música que conheço, o melhor e o mais erudito é *Sethus Calvisius*, um germano que [...] delineou de maneira perspicaz a forma correta e elegante da tomada de todas as consonâncias, perfeita e imperfeita, [autor] a quem apontaria como referência aos nossos músicos. No entanto, pelo fato de seu livro ser escasso e, além disso, ser escrito em latim, idioma que poucos ou nenhum deles entendem, sinto-me satisfeito em me tornar um tradutor por eles. Ainda assim, algo adicionarei e algo modificarei.

* Owens (1998, p. 223) chama atenção para a curiosa armadura de clave que contém dois bemois nas três vozes superiores e apenas um bemol na linha do baixo. Porém, admite que não consegue explicar essa disposição, já que há apenas um único Mi em toda canção localizado no último compasso do soprano.

De acordo com Wilson (2003, p. 27), a obra referida por Campion é *Melopoeia* (1592) amplamente baseada no livro III do *Istitutioni* (1558) de Zarlino¹⁴². O motivo pelo qual Campion escolheu Calvisius não é claro, mas Wilson (2003, p. 29) supõe que o latim pode ter sido mais acessível a ele que o italiano, em contraste com Morley, ou poderia ter sido uma tentativa de originalidade permitindo que Campion lembrasse a seus leitores de sua erudição clássica.

Campion, de fato, traduz parte do tratado de Calvisius mudando a ordem de vários exemplos e omitindo outros, além de acrescentar passagens de suas próprias canções. Há, inclusive, toda uma discussão relacionada à influência exercida por Zarlino na obra de Campion que, apesar de muito interessante e significativa, não será abordada nesse trabalho¹⁴³.

De qualquer forma, o primeiro tópico discutido na última seção é a sequência das consonâncias perfeitas:

for who knowes not that two eights or two fifts are not to be taken rising or falling together, but a fift may eyther way passe into an eight, or an eight into a fift, yet most conueniently when the one of them moues by degrees, and the other by leaps, for when both skip together the passage is lesse pleasant (CAMPION, c. 1613, fD8v-E1a).

pois aquele que não sabe que duas 8^{as} ou duas 5^{as} não podem ser alcançadas subindo ou descendo simultaneamente. Porém, uma 5^a pode passar para uma 8^a ou uma 8^a para uma 5^a, porém, mais conveniente ainda quando um deles se move por graus conjuntos e o outro por saltos, pois quando os dois saltam simultaneamente, a passagem é menos agradável.



Figura 2.37. Sucessão das consonâncias perfeitas permitidas (CAMPION, c. 1613, fE1a). *

Segundo Campion (c. 1613, fE1a), além das 8^{as} e 5^{as} consecutivas serem proibidas no contraponto, a passagem na qual a 5^a sobe para a 8^a não é tolerada em poucas vozes, contudo é, muitas vezes, necessária em canções a muitas partes (Fig. 2.37-4). Com relação às progressões das consonâncias perfeitas para as imperfeitas, seja subindo ou descendo por graus conjuntos ou saltos, pode-se passar da 1^aJ-3^am; 1^aJ-3^aM; 1^aJ-6^am; 5^aJ-6^aM; 5^aJ-6m; 5^aJ-3^aM; 5^aJ-3^am; mas raramente da 1^aJ-6^aM. Por outro lado, a descida da 8^a-6^a com o baixo em F \sharp é desaprovada.

¹⁴² CALVISIUS, S. *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*. Erfut: [s.n.], 1592.

¹⁴³ Para maiores informações, ver: WILSON, C. R. (Ed.). *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion & Rules How to Compose by Giovanni Coprario*. London: Ashgate Publishing, 2003, p. 27-33.

* Os números acrescentados em vermelho que representam os intervalos não estão presentes no original neste e nos próximos exemplos.



Figura 2.38. Progressão 8ª-6ª com Fá♯ no baixo – desaprovada (CAMPION, c. 1613, fE1v).

Antes de mencionar as sequências dos intervalos imperfeitos, Campion (c. 1613, fE1v) explica o significado da “relação inarmônica” (*Relation not harmonicall*): “relação ou aspecto inarmônico é *mi* contra *fá* em uma forma de cruz quando uma [nota] sendo considerada transversalmente com a outra produz na música uma dissonância estranha”¹⁴⁴. Trata-se, portanto, da falsa relação facilmente identificada pelas sílabas de solmização *mi* e *fá* posicionadas na diagonal.

Na Fig. 2.39-1, o autor elucida que temos uma “2ª falsa” (*false second*) ao considerar a primeira nota da parte superior, que está em Mi♯ (*Elami sharp*), com a segunda nota da parte inferior, que está em Mi♭ (*Elami flat*). Embora não soem simultaneamente, elas ofendem a audição em composições a poucas vozes. O mesmo ocorre na Fig. 2.39-2 em movimento descendente. Nas Figs. 2.39-3, 2.39-4 e 2.39-6, temos uma “5ª falsa” a partir do Mi♯ (*Elami sharp*) da primeira nota da linha inferior com a Si♭ da segunda nota da linha superior e uma “4ª falsa” na Fig. 2.39-5. Note que as sílabas de solmização *mi* (M) e *fá* (F) estão posicionadas na transversal em todos os exemplos.



Figura 2.39. Falsas relações (CAMPION, c. 1613, fE2a). *

¹⁴⁴ Relation or reference, or respect not harmonicall is *Mi* against *Fa* in a crosse forme, and it is in foure Notes, when the one being considered crosse with the other doth produce in the Musicke a strange discord (CAMPION, c. 1613, fE1v, grifo do autor).

* As sílabas de solmização, M (*mi*) F (*fá*) S (*sol*) L (*lá*), e os intervalos em vermelho foram acrescentados por facilitarem o entendimento e não estão presentes no original neste e nos exemplos posteriores.

Segue-se, então, para a discussão das sucessões dos intervalos imperfeitos cuja primeira consonância abordada é a 3^am.

É permitido passar da 3^am para o uníssono quando: a) as duas vozes se movimentam por graus conjuntos (Fig. 2.40-A); b) quando uma das vozes se mantém na mesma nota e a outra salta ascendentemente ou descendentemente (Fig. 2.40-B, 2.40-C). Porém, é proibido quando as duas vozes saltam simultaneamente (Fig. 2.40-D, 2.40-E, 2.40-F).



Figura 2.40. Progressões 3^am-1^aJ (CAMPION, c. 1613, fE2v).

Pode-se passar da 3^am para a 5^aJ por graus conjuntos em movimento contrário (Fig. 2.41-A); por salto quando a voz inferior sobe por grau conjunto (Fig. 2.41-B, 2.41-D) ou quando a voz superior desce por grau conjunto (Fig. 2.41-C); por salto nas duas vozes, desde que a parte superior desça a distância de uma 3^am (Fig. 2.41-E). Qualquer outra sequência da 3^am para a 5^aJ é proibida (Fig. 2.41-F, 2.41-G).

Na Fig. 2.41-G, quando a parte superior permanece na mesma nota e a parte inferior desce da 3^am para a 5^aJ, Campion (c. 1613, fE3a) informa que muitos foram enganados pelos seus ouvidos por não perceberem essa absurdidade, pois, da forma como está, não é musical e seria mais harmonioso se a voz inferior descesse da 3^aM para a 5^aJ. A propósito, essa mesma sucessão foi repreendida na primeira parte do tratado¹⁴⁵.



Figura 2.41. Progressões 3^am-5^aJ (CAMPION, c. 1613, fE2a).

A progressão da 3^am para a 8^aJ é aprovada quando a voz inferior desce por grau conjunto e a superior salta (Fig. 2.42-A), contudo é muito raro quando a voz superior sobe por grau conjunto e a inferior desce por salto (Fig. 2.42-B).

¹⁴⁵ Cf. p. 181 (Fig. 2.30).



Figura 2.42. Progressões $3^{\text{a}}\text{m}-8^{\text{a}}\text{J}$ (CAMPION, c. 1613, *fE4a*).

A sucessão da 3^{a}m para outra 3^{a}m é permitida apenas em graus conjuntos (Fig. 2.43-1). Além disso, a 3^{a}m pode passar: a) para a 3^{a}M tanto por grau conjunto quanto por salto (Fig. 2.43-2); b) para a 6^{a}m se uma das vozes permanece na mesma nota (Fig. 2.43-3) ou quando a voz inferior sobe por grau conjunto e a parte superior sobe por salto (Fig. 2.44). Já a sequência $3^{\text{a}}\text{m}-6^{\text{a}}\text{M}$ raramente ocorre (Fig. 2.43-4).

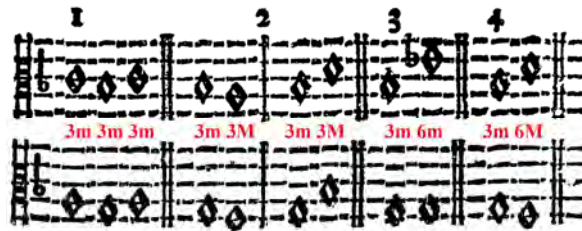


Figura 2.43. Progressões 3^{a}m – outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, *fE4a*).

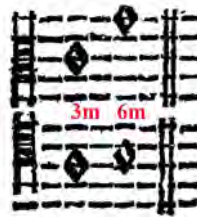


Figura 2.44. Progressão $3^{\text{a}}\text{m}-6^{\text{a}}\text{m}$ (CAMPION, c. 1613, *fE4v*).

Em seguida, Campion aborda as progressões da 3^{a}M para consonâncias perfeitas. Pode-se passar da 3^{a}M para o uníssono quando as duas vozes sobem - a superior por grau conjunto e a inferior por salto (Fig. 2.45-A); quando as vozes se encontram por movimento contrário (Fig. 2.45-B); quando uma das vozes permanece na mesma nota (Fig. 2.45-C).

É permitida a sequência 3^{a}M para 5^{a}J quando uma das vozes continua na mesma nota (Fig. 2.45-D); quando as vozes sobem ou descem simultaneamente das quais uma por grau conjunto e a outra voz por salto (Fig. 2.45-E, 2.45-F, 2.45-G); todavia raramente ocorre quando as duas vozes saltam simultaneamente (Fig. 2.45-H) ou quando se afastam por graus conjuntos (Fig. 2.45-I) devido à “relação inarmônica” entre as vozes, como pode ser observado por meio das sílabas de solmização *mi* e *fá*. Para finalizar, a 3^{a}M pode seguir para a 8^{a}J por movimento contrário com a voz superior subindo em grau conjunto (Fig. 2.45-J).



Figura 2.45. Progressões 3ªM-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c. 1613, *fE4v*).

No que diz respeito às sequências da 3ªM para outras consonâncias imperfeitas, a passagem da 3ªM para a 3ªm é aprovada quando as vozes sobem ou descem simultaneamente por grau ou por salto (Fig. 2.46-1), contudo raramente segue para outra 3ªM por causa da falsa relação (Fig. 2.46-2). É permitida também a progressão 3ªM para 6ªm quando uma das vozes se distancia por grau conjunto e a outra, por salto (Fig. 2.46-3); 3ªM para a 6ªM quando uma das partes se mantém na mesma nota ou quando a voz superior desce por grau conjunto e a inferior, por salto (Fig. 2.46-4).

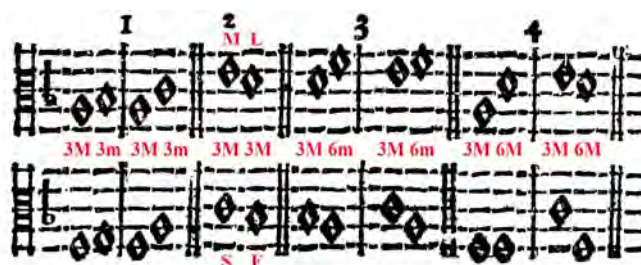
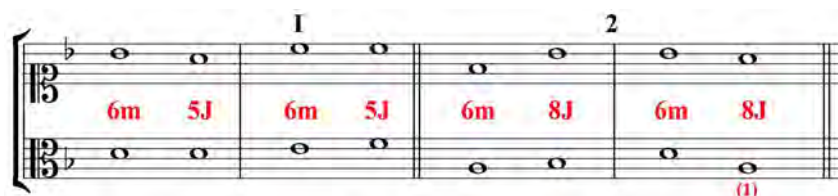


Figura 2.46. Progressões 3ªM-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, *fE5a*).

A 6ªm normalmente segue para a 5ªJ com uma das vozes se mantendo na mesma nota (Ex. 2.66-1), e raramente para a 8ªJ quando as vozes sobem ou descem juntas das quais uma delas por semitom e a outra por salto (Ex. 2.66-2). Embora esses últimos exemplos da 6ªm para a 8ªJ sejam toleráveis, Campion (c. 1613, *fE5v*) afirma que não é permitido subir ou descer de uma 6ª para uma 8ª se o baixo possuir um sustenido no signo *F fá ut* (Fig. 2.47). Além disso, a 6ªm pode alcançar a 8ª por meio de semínimas (Fig. 2.48).



Exemplo 2.66. Progressões 6ªm-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c. 1613, *fE5v*).

⁽¹⁾ No original está grafada a nota Sib (Bb), no entanto, Campion provavelmente pretendia colocar a nota Lá (A). Trata-se de um erro.

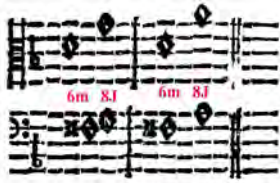


Figura 2.47. Baixo com F# - progressão 6^am-8^aJ proibida (CAMPION, c. 1613, fE5v).



Figura 2.48. Passagem 6^am-8^aJ com semínimas (CAMPION, c. 1613, fE5v).

É permitido passar da 6^am para a 6^aM quando as vozes sobem ou descem por graus conjuntos (Fig. 2.49-1); para a 3^aM e 3^am quando uma parte segue por grau conjunto e a outra por salto ou quando uma voz permanece na mesma nota (Fig. 2.49-2). Já a sucessão de duas 6^{as} menores é proibida devido à “relação inarmônica” (Fig. 2.49-3).



Figura 2.49. Progressões 6^am-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, fE6a).

Por fim, a 6^aM normalmente se move para a 8^a e dificilmente para a 5^aJ, exceto nas síncopas (Ex. 2.67); para outra 6^aM e 6^am quando as vozes se movimentam por graus conjuntos (Ex. 2.68-1 e 2.68-2); para a 3^am e 3^aM quando umas das vozes se mantém na mesma nota ou quando uma parte se move por grau conjunto e a outra por salto (Ex. 2.68-3).



Exemplo 2.67. Progressões 6^aM-outras consonâncias perfeitas (CAMPION, c. 1613, fE6a).



Exemplo 2.68. Progressões 6^aM-outras consonâncias imperfeitas (CAMPION, c. 1613, fE6v).

Campion finaliza o seu discurso esclarecendo aos seus leitores que

These are the principall obseruations belonging to the passages of Concords, perfect and imperfect, in few parts; and yet in those few for fuge and formality sake, some dispensation may be graunted. But in many parts necessity enforcing, if any thing be committed contrary to rule, it may the more easily be excused, because the multitude of parts will drowne any small inconuenience (CAMPION, c. 1613, fE6v).

Estas são as principais observações pertencentes às passagens das consonâncias, perfeitas e imperfeitas, em poucas partes e ainda sim nelas, em benefício da imitação e da formalidade, algumas licenças podem ser concedidas, mas se em muitas partes for necessário que algo contrário a regra seja feito, pode-se facilmente desculpar o ocorrido tendo em vista que a multiplicidade das partes abafará qualquer pequeno inconveniente.

De fato, algumas dessas progressões entre consonâncias perfeitas e imperfeitas consideradas menos agradáveis em canções a duas vozes são toleráveis em composições a mais vozes.

Considerando que, em geral, o ensino da composição nos tratados e manuais ingleses do final do século XVI e início do XVII ocorre inicialmente por meio de exercícios a duas vozes nota contra nota, a metodologia empregada no ensino da composição a quatro vozes a partir de uma tabela numérica é algo inovador em Campion.

Segundo Herissone (2000, p. 178), a Inglaterra produziu algumas das referências mais antigas de um novo método de organização baseado na harmonia e Campion se destaca como a figura mais significativa nesse desenvolvimento.

O próprio título do tratado “Um novo método para compor quatro vozes em contraponto por meio de uma regra mais comum e infalível [...]” fornece indícios de que a sua metodologia difere do corriqueiro; ademais, a adoção do baixo como fundamento para o cálculo dos intervalos, em vez da linha do tenor (*cantus firmus, plainsong*), constitui um marco na prática musical inglesa.

Campion institui regras para a formação dos acordes a partir de uma pequena tabela com números

8	3	5
3	5	8

 que auxilia o iniciante em suas progressões evitando, assim, erros de condução. Aqui, os acordes são predominantemente consonantes, uma vez que cada um deles contém uma 3ª, uma 5ª e uma 8ª representados pelos números.

Após compor o baixo e posicionar inicialmente as outras vozes, os números da tabela são utilizados para a formação dos acordes considerando o movimento ascendente ou descendente do baixo. Em síntese, na primeira regra, se o baixo sobe uma 2ª, 3ª, 4ª ou desce uma 5ª, a leitura dos números é feita de baixo para cima, por exemplo, a voz que está uma 3ª acima do baixo se movimenta para a 8ª; se o baixo desce uma 2ª, 3ª, 4ª ou sobe uma 5ª, a tabela deve ser lida de cima para baixo, por exemplo, a voz que está uma 5ª acima do baixo prossegue para a 8ª etc. A segunda regra consiste em adotar os números de forma contrária para garantir

variedade: se a linha melódica do baixo sobe, os números são lidos de cima para baixo; se desce, os números são utilizados de baixo para cima.

Campion é também um dos primeiros autores a mencionar a inversão triádica ao discutir a aplicação do intervalo de 6^a. Em suma, quando a 6^a é inserida, a 5^a deve ser excluída, contudo as regras para a sequência são as mesmas, já que basta substituir o número 5 pelo 6 na tabela.

Essa regra “infalível” dos números é aplicada em inúmeras situações, no entanto se o baixo for elevado, como F^á♯ cujo I grau é Sol, a 6^a deve ser inserida no lugar da 5^a e a 8^a substituída pela 3^a fazendo com que a progressão das vozes internas não se submeta às normas estabelecidas.

Em suma, o tratado se concentra na apresentação e na aplicação das regras da tabela numérica; nas escalas e suas cadências; nas sequências permitidas e proibidas entre consonâncias perfeitas e imperfeitas. Trata-se de uma obra pequena cujo conteúdo não contempla questões referentes à música figurativa (subdivisão das figuras musicais, tratamento das dissonâncias, síncopas, técnicas imitativas, cânones etc.), como Morley faz na segunda e na terceira parte de seu tratado e Simpson na quarta e quinta seção de seu compêndio.

De qualquer forma, em *Campion*, a harmonia não é tratada apenas como a sobreposição de intervalos a duas vozes indicando um afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções harmônicas simples.

Por fim, *Campion* deixa claro que esse método dos números da tabela auxilia o aprendiz, porém, não se trata do único caminho a ser seguido.

Abaixo, três tabelas que reúnem as principais informações e regras extraídas do tratado de *Campion* que auxiliarão as análises de suas obras musicais no Capítulo 3.

<p style="text-align: center;">TABELA NUMÉRICA</p> <table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td style="padding: 2px;">8</td> <td style="padding: 2px;">3</td> <td style="padding: 2px;">5</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">3</td> <td style="padding: 2px;">5</td> <td style="padding: 2px;">8</td> </tr> </table>	8	3	5	3	5	8	<p>1ª REGRA</p> <ul style="list-style-type: none"> - baixo sobe 2ª, 3ª, 4ª ou desce 5ª – números da tabela de baixo para cima; - baixo desce 2ª, 3ª, 4ª ou sobe 5ª - números da tabela de cima para baixo; <p>2ª REGRA</p> <ul style="list-style-type: none"> - baixo sobe 2ª, 3ª, 4ª ou desce 5ª – números da tabela de cima para baixo; - baixo desce 2ª, 3ª, 4ª ou sobe 5ª - números da tabela de baixo para cima;
8	3	5					
3	5	8					
<p style="text-align: center;">ACORDE DE 6ª</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 6ª pode ser usada no local da 5ª quando * baixo está Si, Mi ou Lá (I grau: Sol) <i>regras da tabela numérica semelhante</i> - 6ª exigida com Fá♯ no baixo (I grau: Sol) * 8ª é excluída e substituída pela 3ª – movimentação de 3ªs entre o baixo e o soprano 						
<p style="text-align: center;">3ªs CONSECUTIVAS ENTRE SOPRANO E BAIXO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - baixo e soprano sobem em 3ªs * primeira nota do soprano é regular * segunda nota do soprano é irregular - baixo e soprano descem em 3ªs * primeira nota do soprano é irregular * segunda nota do soprano é regular - baixo elevado (Fá♯) movimento ascendente * 8ª substituída pela 3ª e segue para a 5ª * 6ª no lugar da 5ª e segue para a 3ª * soprano e baixo se mantêm em 3ªs 						
<p style="text-align: center;">CADÊNCIAS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - quando o baixo sobe uma 5ª, 3ª ou 2ª e desce uma 5ª ou sobe uma 4ª - quando o baixo desce uma 4ª ou 2ª e desce uma 5ª ou sobe uma 4ª - a 4ª (11ª) é alcançada por meio da síncopa e resolvida na 3ª (10ª) 						
<p style="text-align: center;">ESCALA MAIOR E MENOR</p> <p style="text-align: center;">ESCALA MAIOR E MENOR</p>	<ul style="list-style-type: none"> - a nota da mais grave da 5ª nomeia a escala - 5ª dividida em duas 3ªs - escala menor - cadência * I grau da escala * V grau * III grau - escala maior – cadência * I grau da escala * V grau * II grau * IV grau 						

Tabela 2.4. Principais regras para a composição a partir do tratado de Campion (c. 1613).

ADVERTÊNCIAS		
<ul style="list-style-type: none"> - intervalo maior que 4ª ascendente – classificado descendente - intervalo maior que 4ª descendente -classificado ascendente 		
<i>posicionamento inicial das vozes</i>		
(8ª) soprano	(3ª) soprano	(5ª/12ª) soprano
(5ª) contralto	(8ª) contralto	(10ª) contralto
(3ª) tenor	(5ª) tenor	(8ª) tenor
- baixo desce uma 5ª ou sobe uma 4ª: a 3ª do acorde antecedente deve ser elevada (3ªM)		
- baixo pode ser subdividido sem que nenhuma das vozes seja alterada		
<p>* 3ªs consecutivas nas partes externas</p> <ul style="list-style-type: none"> - em geral, não comprometem o encadeamento das vozes internas - se o baixo for elevado (Fá♯), a 6ª deve ser inserida no lugar da 5ª; a 3ª no lugar da 8ª fazendo com que a progressão das partes intermediárias não se submeta às regras da tabela numérica 		
<p>* último acorde de uma canção (hino)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 8ª estabelecida no lugar da 3ª no soprano por ser uma consonância perfeita (melhor condizente com uma parte externa na cadência) – escala menor - 3ª colocada no tenor em vez da 5ª (imperfeição não é tão evidente na parte interna quanto no soprano na cadência) – escala menor 		

Tabela 2.5. Advertências para a composição – Champion (c. 1613).

CONSONÂNCIAS PERFEITAS – CONSONÂNCIAS PERFEITAS		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
5ªJ–5ªJ		
8ªJ–8ªJ		
5ªJ–8ªJ - duas vozes sobem – uma por grau conjunto e a outra por salto (proibida em canções a poucas vozes)	5ªJ–8ªJ - em movimento contrário quando uma voz se move por grau conjunto e a outra por salto	5ªJ–8ªJ - duas vozes saltam (menos agradável)
	8ªJ–5ªJ - quando uma voz se move por grau conjunto e a outra por salto	8ªJ–5ªJ - duas vozes saltam (menos agradável)
CONSONÂNCIAS PERFEITAS – CONSONÂNCIAS IMPERFEITAS		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
	1ªJ–3ªm - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
	1ªJ–3ªM - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
	1ªJ–6ªm - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	1ªJ–6ªM - raro
	5ªJ–6ªM - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
	5ªJ–6ªm - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
	5ªJ–3ªM - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
	5ªJ–3ªm - ascendente ou descendente, graus conjuntos ou saltos	
8ªJ–6ª - baixo com Fá#		

Tabela 2.6. Progressões das consonâncias perfeitas – Campion (c. 1613).

CONSONÂNCIA IMPERFEITA – 3^am		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
<p>3^am–1^aJ</p> <p>- quando as duas vozes saltam simultaneamente</p>	<p>3^am–1^aJ</p> <p>- quando as duas vozes se movimentam por graus conjuntos</p> <p>- quando uma das vozes se mantém na mesma nota e a outra salta ascendente ou descendente</p>	
<p>3^am–5^aJ</p> <p>- salto ascendente nas duas vozes</p> <p>- quando a parte superior permanece na mesma nota e a inferior desce da 3^am para a 5^aJ (seria mais harmonioso se a voz inferior descesse da 3^aM para a 5^aJ)</p>	<p>3^am–5^aJ</p> <p>- graus conjuntos em movimento contrário</p> <p>- salto quando a voz inferior sobe (grau conjunto) ou quando a voz superior desce (grau conjunto)</p> <p>- salto descendente nas duas vozes, desde que a parte superior desça a distância de uma 3^am</p>	
	<p>3^am–8^aJ</p> <p>- quando a voz inferior desce por grau conjunto e a superior por salto</p>	<p>3^am–8^aJ</p> <p>- quando a voz superior sobe por grau conjunto e a inferior desce por salto (muito raro)</p>
<p>3^am–3^am</p> <p>- por salto</p>	<p>3^am–3^am</p> <p>- por graus conjuntos</p>	
	<p>3^am–3^aM</p> <p>- por grau conjunto e salto</p>	
<p>3^am–6^am</p> <p>- quando as vozes se afastam em movimento contrário (relação inarmônica)</p>	<p>3^am–6^am</p> <p>- quando uma das vozes permanece na mesma nota</p> <p>- quando a voz inferior sobe por grau conjunto e a voz superior sobe por salto</p>	
		<p>3^am–6^aM</p> <p>- raramente ocorre</p>

Tabela 2.7. Progressões da 3^am – Campion (c. 1613).

CONSONÂNCIA IMPERFEITA – 3ªM		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
	<p>3ªM–1ªJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando as duas vozes sobem: superior por grau conjunto/ inferior por salto - quando as vozes se encontram por movimento contrário - quando uma das vozes permanece na mesma nota 	
	<p>3ªM–5ªJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando umas das vozes permanece na mesma nota - quando as vozes sobem ou descem simultaneamente (uma por grau conjunto e a outra voz por salto) 	<p>3ªM–5ªJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando as duas vozes saltam simultaneamente (raramente ocorre) - quando se afastam por graus conjuntos (raramente ocorre devido à “relação inarmônica” entre as vozes)
	<p>3ªM–8ªJ</p> <ul style="list-style-type: none"> - por movimento contrário com a voz superior subindo em grau conjunto 	
	<p>3ªM–3ªm</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando as vozes sobem ou descem simultaneamente por grau conjunto ou por salto 	
		<p>3ªM–3ªM</p> <ul style="list-style-type: none"> - raramente ocorre por causa da relação inarmônica
	<p>3ªM–6ªm</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando uma das vozes se distancia por grau conjunto e a outra por salto 	
	<p>3ªM–6ªM</p> <ul style="list-style-type: none"> - quando uma das vozes se mantém na mesma nota - quando a voz superior desce por grau conjunto e a inferior desce por salto 	

Tabela 2.8. Progressões da 3ªM – Campion (c. 1613).

CONSONÂNCIA IMPERFEITA – 6^am		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
	6 ^a m–5 ^a J - quando uma das vozes se mantém na mesma nota	
6 ^a m–8 ^a J - se o baixo possuir um sustenido (Fá# - I grau: Sol)	6 ^a m–8 ^a J - por meio de semínimas	6 ^a m–8 ^a J - quando as vozes sobem ou descem juntas: uma voz por semitom e a outra por salto – raramente (tolerável)
	6 ^a m–6 ^a M - quando as vozes sobem ou descem por graus conjuntos	
	6 ^a m–3 ^a M - quando uma voz segue por grau conjunto e a outra por salto - quando uma voz permanece na mesma nota	
	6 ^a m–3 ^a m - quando uma voz segue por grau conjunto e a outra por salto - quando uma voz permanece na mesma nota	
6 ^a m–6 ^a m - proibido devido à “relação inarmônica		

Tabela 2.9. Progressões da 6^am – Champion (c. 1613).

CONSONÂNCIA IMPERFEITA – 6ªM		
PROIBIDO	PERMITIDO	EXCEÇÃO
	6ªM–8ªJ - normalmente ocorre	
	6ªM–5ªJ - apenas em síncopas	
	6ªM–6ªM - quando as vozes se movimentam por graus conjuntos	
	6ªM–6ªm - quando as vozes se movimentam por graus conjuntos	
	6ªM–3ªM - quando umas das vozes se mantém na mesma nota - quando uma voz se move por grau conjunto e a outra por salto	
	6ªM–3ªm - quando umas das vozes se mantém na mesma nota - quando uma parte se move por grau conjunto e a outra por salto	

Tabela 2.10. Progressões da 6ªM – Campion (c. 1613).

2.3.3. Christopher Simpson (1667)

A primeira regra estabelecida por Simpson após a apresentação da classificação dos intervalos refere-se à proibição de duas 5^{as} ou de duas 8^{as} simultâneas, contudo são permitidas desde que se mantenham na mesma nota ou saltem uma 8^a (Fig. 2.50) e podem ser toleradas em composições a mais vozes se as partes estiverem em movimento contrário (Fig. 2.51).

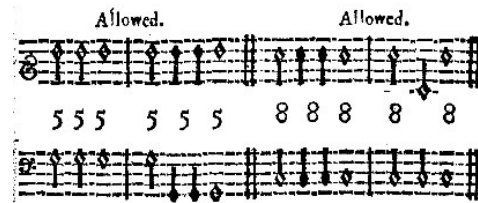


Figura 2.50. 8^{as} e 5^{as} consecutivas permitidas (SIMPSON, 1667, p. 41).



Figura 2.51. Composição a várias vozes e movimento contrário - 8^{as} e 5^{as} consecutivas permitidas (SIMPSON, 1667, p. 41).

Segundo Simpson (1667, p. 42), a sequência 5^a-8^a ou 8^a-5^a é, na maior parte, admissível, no entanto proibida em canções com poucas vozes. As progressões entre consonância imperfeita (3^a ou 6^a) e consonância perfeita (5^a ou 8^a) na mesma direção são inapropriadas, enquanto as sucessões entre 3^{as} e 6^{as}, subindo ou descendo juntas, são permitidas e consideradas comuns.

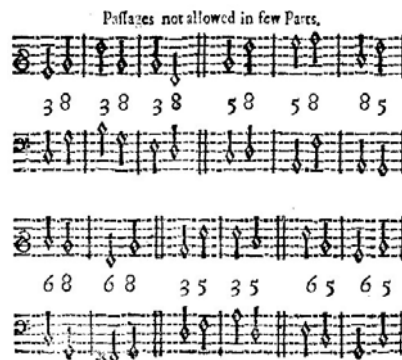


Figura 2.52. Passagens não permitidas em canções a poucas vozes (SIMPSON, 1667, p. 42).

2.3.3.1. Escalas e suas cadências

Com relação à escala, Simpson esclarece que

Every Composition in Musick, be it long or short, is (or ought to be) designed to some one Key or Tone, in which the *Bass* doth alwayes conclude. This Key is said to be, either *Flat*, or *sharp*: not in respect of its self; but in relation to the *flat* or *sharp 3d.* which is joyned to it (SIMPSON, 1667, p. 43, grifo do autor).

Toda composição em Música, seja longa ou curta, é (ou deveria ser) composta para alguma escala ou tom no qual o *baixo* sempre conclui. Essa escala é dita *menor* ou *maior* não em relação a ela mesma, mas em relação à 3ª *menor* ou *maior* associada a ela.

Deve-se considerar, então, a divisão da 5ª para a classificação da escala: se a 3ªm estiver próxima ao I grau, a escala é menor (*flat Key*) e se for a 3ªM, a escala é maior (*sharp Key*).

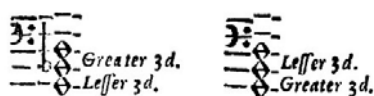


Figura 2.53. Divisão da 5ª com o I grau em Sol (SIMPSON, 1667, p. 43).

Para a instrução do iniciante, o autor demonstra as cadências adequadas no meio da canção. De acordo com Simpson (1667, p. 45), as cadências apropriadas quando a escala é menor são: em primeiro lugar, no I grau no qual o baixo deve sempre finalizar; em segundo lugar, na 5ª acima; e por último, na 3ª.

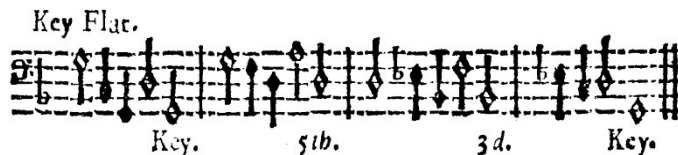


Figura 2.54. Escala menor – cadências apropriadas (SIMPSON, 1667, p. 45).

Em contrapartida, se o baixo for composto em uma escala maior, não é conveniente concluir sobre a 3ªM. Dessa forma, primeiramente, temos a cadência no I grau da escala; em seguida, na 5ª acima; e por último, na 4ª ou na 2ª acima.



Figura 2.55. Escala maior – cadências apropriadas (SIMPSON, 1667, p. 46).

2.3.3.2. Composição a duas vozes

Simpson apresenta algumas dicas para a elaboração do baixo e como combiná-lo com o soprano. O baixo deve, na maior parte, ser composto com saltos de 3^a, 4^a ou 5^a (Fig. 2.56). No início, Simpson (1667, p. 46-47) prefere que o aprendiz escolha a escala menor e evite sustenidos no baixo por questões que serão discutidas posteriormente.

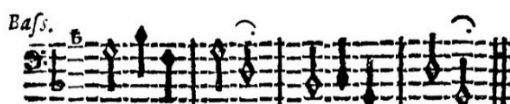


Figura 2.56. Como compor o baixo (SIMPSON, 1667, p. 47).

Após compor o baixo, é necessário uni-lo ao soprano. Para isto, Simpson (1667, p. 47) fornece as primeiras regras para o contraponto que hoje denominamos de “primeira espécie”:

- colocar a mesma quantidade de notas no soprano uma 3^a, 5^a, 6^a ou 8^a acima do baixo;
- não iniciar a canção no intervalo de 6^a;
- a 8^a é raramente usada em composições a duas e a três partes, exceto nas notas iniciais ou finais;
- a 8^a é permitida quando as partes estão em movimento contrário ou quando umas das vozes se mantém na mesma nota, em destaque na figura abaixo:

Example 1. Beginning with a 5th.

Treble.
 . 5 3 5 3 5 3 8 3 5 8

Bafs.
 3 8 3 8 3 6 5 8 3 8

Example 2 beginning with a 3d.

Treble.
 3 8 3 8 3 6 5 8 3 8

Bafs.
 8 6 3 3 5 8 6 3 5 8

Example 3. beginning with an 8th.

Treble.
 8 6 3 3 5 8 6 3 5 8

Bafs.
 8 6 3 3 5 8 6 3 5 8

Figura 2.57. Composições a duas vozes (SIMPSON, 1667, p. 48-49). *

* Os retângulos cinzas não estão presentes no original.

Segundo Simpson,

The reason why we avoid *8ths*. in two or three parts, is, that Imperfect Concorde afford more variety upon accompt of their *Majors* and *Minors*; besides, Imperfects do not cloy the Ear so much as Perfects do (SIMPSON, 1667, p. 54, grifo do autor).

A razão pela qual evitamos *8^{as}* a duas ou a três vozes é que aquelas consonâncias imperfeitas proporcionam maior variedade considerando suas *maiores* ou *menores*. Além disso, consonâncias imperfeitas não saturam tanto o ouvido como fazem as perfeitas.

Sobre os sustenidos inseridos no segundo exemplo da Fig. 2.57, Simpson (1667, p. 51) afirma que o primeiro deles é discutível e que o ouvido deve ser o juiz. Por outro lado, o último sustenido depende de uma regra que diz “quando o baixo desce uma quinta ou sobe uma quarta, aquela nota, a partir da qual sobe ou desce, frequentemente requer um sustenido ou uma 3^aM combinada a ela”¹⁴⁶.

Para Simpson (1667, p. 51), a cadência sincopada (*binding cadence*) é tão frequente na conclusão da música, como o *Amém* no final de uma oração, e pode ser usada em qualquer voz que possua a 3^aM (Fig. 2.58). Há um outro tipo de cadência no qual a 6^aM é inserida quando o baixo desce um tom ou meio tom (Fig. 2.59).



Figura 2.58. Cadências com 3^aM (SIMPSON, 1667, p. 52).

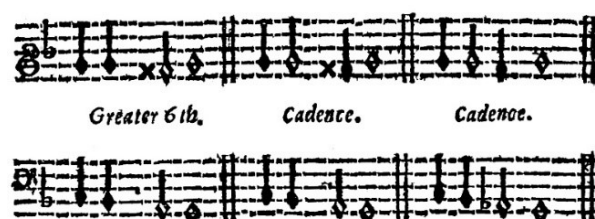


Figura 2.59. Cadências com 6^aM (SIMPSON, 1667, p. 53).

2.3.3.3. Composição a três vozes

Em composições a três vozes, as notas da parte interna devem ser colocadas em consonâncias diferentes daquelas do soprano, todavia quando o soprano está uma 5^a em relação ao baixo, a 6^a deve ser evitada, já que a sua utilização simultânea com a 5^a será abordada adiante¹⁴⁷. A 8^a, como mencionado, deve ser usada esporadicamente em movimento contrário ou quando umas das vozes se mantém na mesma nota.

¹⁴⁶ when the Bass doth fall a 5th, or rise a 4th; that Note, from which it so rises or falls, doth commonly require the Sharp or greater 3d. to be joynd to it (SIMPSON, 1667, p. 51, grifo do autor).

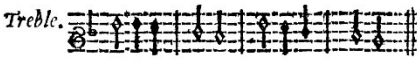
¹⁴⁷ Cf. p. 215-216.

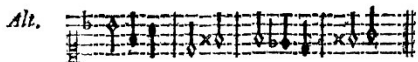
Com relação à Fig. 2.60, Simpson esclarece que

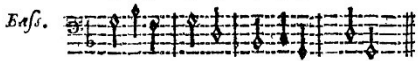
That *b flat* which you see in the third Bar of all the three Examples of the Inner part, is set there to take away the harsh reflection of *E sharp* against *B flat* the foregoing Note of the *Bass*: which is that we call *Relation Inharmonical*, of which I shall speak hereafter. As for the *sharps* I refer you to what I said formerly of them: Onely take notice that part of the *sharp 3d.* in the *Treble* Part of the second Example, is joyned to the foregoing Note, to make that Binding Cadence [...] (SIMPSON, 1667, p. 55-56, grifo do autor).

Aquele *bemol* que vês no terceiro compasso dos três exemplos da voz interna é colocado ali para amenizar a repercussão dissonante do *E[♯]* contra o *B[♭]* da nota anterior do baixo, que é aquilo que chamamos de *relação inarmônica*, da qual falarei mais adiante. Quanto aos *sustenidos*, reporto-te o que disse anteriormente: observa apenas que aquela parte da 3^ªM no soprano do segundo exemplo é unida à nota precedente para compor aquela cadência sincopada [...].

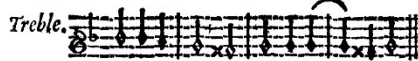
Example 1.

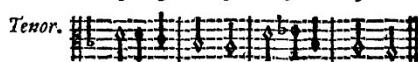
Treble. 
5 3 5 3 5 3 8 3 5 8

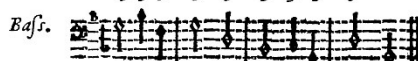
Alt. 
3 5 3 5 3 5 3 5 3 8

Bass. 

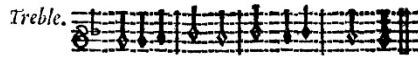
Example 2.

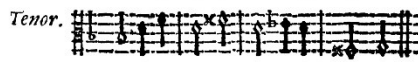
Treble. 
3 8 3 8 3 6 5 8 3 8

Tenor. 
5 3 5 3 5 3 3 3 5 8

Bass. 

Example 3.

Treble. 
8 6 3 3 5 8 6 3 5 8

Tenor. 
3 3 8 5 3 3 3 5 3 8

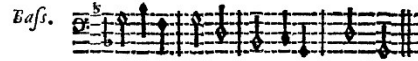
Bass. 

Figura 2.60. Composições a três vozes (SIMPSON, 1667, p. 54-55).

2.3.3.4. Composição a quatro vozes

Nas composições a quatro partes, o contralto deve ser inserido próximo ao soprano (Fig. 2.61). De acordo com Simpson (1667, p. 57), “faço o *contralto* e o *soprano* terminarem na mesma nota, pois, na minha opinião, é melhor que finalizar o *soprano* na 3^aM acima. A escala sendo *menor*, a 3^aM é mais apropriada na parte interna da conclusão”¹⁴⁸. Já a utilização da 3^aM no soprano é possível nas escalas maiores¹⁴⁹.

Em seguida, Simpson evidencia as regras que devem ser observadas para a realização das quatro vozes:

- o tenor deve ser acomodado em consonâncias diferentes das duas vozes superiores, por exemplo, se as partes superiores estiverem uma 5^a e uma 3^a, o tenor deve ocupar a 8^a (primeiro acorde da Fig. 2.62);
- o tenor deve, de preferência, estar o mais próximo possível do contralto, pois como aponta Simpson, “a harmonia é melhor quando as três partes superiores são combinadas próximas”¹⁵⁰;
- evitar duas 8^{as} ou duas 5^{as} em movimento paralelo.



Figura 2.61. Inserção do contralto – composição a quatro vozes (SIMPSON, 1667, p. 56).

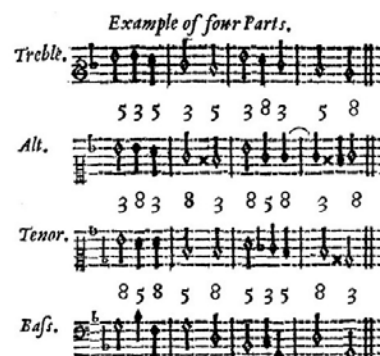


Figura 2.62. Inserção do tenor – composição a quatro vozes (SIMPSON, 1667, p. 58).

Simpson elucida que

And though I have shewed this Composition, by adding one Part after another, which I did conceive to be the easiest way of giving you a clear understanding of it; yet, now that you know how to place the Concords, it is left to you liberty to carry on your Parts (so many as you design) together; and to dispose them into several Concords as you shall think convenient (SIMPSON, 1667, p. 58).

Embora tenha mostrado esta composição por meio da adição de uma voz após a outra, já que considerei ser a maneira mais fácil para dar-te uma clara compreensão da mesma, agora que sabes como colocar as consonâncias, cabe a ti a liberdade de conduzir tuas partes juntas (tanto quanto planejas) e dispô-las em diversas consonâncias como achares conveniente.

¹⁴⁸ I make the *Alt* and *Treble* end both in the same Tone; which, in my opinion, is better than to have the *Treble* end in the *sharp 3d.* above; the Key of the Composition being *flat*, and the *sharp 3d.* more proper for an Inner part at Conclusion (SIMPSON, 1667, p. 57, grifo do autor).

¹⁴⁹ Cf. p. 216.

¹⁵⁰ the Harmony is better, when the three upper Parts are joynd close together (SIMPSON, loc. cit.).

2.3.3.5. Composição a cinco, seis, sete e oito vozes

De modo geral, há apenas três diferentes consonâncias que podem ser combinadas com o baixo: 3^a, 5^a e 8^a ou então 3^a, 6^a e 8^a. Sendo assim, essas consonâncias devem ser dobradas em composições a cinco, seis ou sete partes.

The image contains two musical examples. The first, titled "Example of Five Parts.", shows five staves: Treble 1, Treble 2, Alt., Tenor, and Bass. Each staff has a line of musical notation with a corresponding line of figured bass notation below it. The second example, titled "Example of six Parts.", shows six staves: Treble 1, Treble 2, Alt., Tenor 1, Tenor 2, and Bass. Each staff also has a line of musical notation and a line of figured bass notation below it. The figured bass notation consists of numbers 3, 5, 8, and their combinations, representing intervals from the bass.

Figura 2.63. Duplicação das consonâncias em composições a cinco e a seis vozes (SIMPSON, 1667, p. 70-71).

As observações feitas por Simpson (1667, p. 72-73) em canções a sete vozes são:

- todas as consonâncias são dobradas, exceto na cadência sincopada na qual uma das consonâncias é triplicada (em destaque na Fig. 2.64);
- as vozes se agrupam algumas vezes em uníssono, contudo não devem permanecer assim por muito tempo;
- algumas notas podem ultrapassar os seus limites ficando acima ou abaixo da nota das vozes vizinhas seja para evitar a sequência de consonâncias perfeitas do mesmo tipo (primeiro asterisco da Fig. 2.64 que evita duas 8^{as} paralelas) ou intencionalmente planejadas (segundo asterisco da Fig. 2.64).

Example of Seven Parts.

The image shows a musical score for seven parts, each with a staff and a line of numbers below it. The parts are labeled as follows:

- Treble 1.**: 3 5 3 8 3 5 3 8 3 5 8
- Treble 2.**: 8 3 8 5 8 3 8 5 8 3 8
- Alt.**: 5 8 5 3 3 8 5 3 3 8 5
- Meane.**: 3 8 3 5 8 5 8 5 8 5 3
- Tenor 1.**: 8 5 8 3 5 3 3 3 5 8 3
- Tenor 2.**: 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5
- Bass.**: (No numbers are visible below the staff)

Some numbers in the Tenor 1 and Tenor 2 parts are highlighted in grey boxes. In Tenor 1, the 8th and 10th numbers (3 and 5) are highlighted. In Tenor 2, the 9th and 10th numbers (5 and 8) are highlighted. There are also asterisks above the 7th and 9th notes of the Tenor 1 staff.

Figura 2.64. Composição a sete partes (SIMPSON, 1667, p. 72). *

Já nas composições a oito vozes, Simpson (1667, p. 73-74) esclarece que muitas delas são concebidas normalmente para instrumentos, porém o seu exemplo ilustra uma composição a oito vozes geralmente dividida em dois coros, cada um com o seu próprio baixo. De acordo com o critério do compositor, os coros respondem uns aos outros alternadamente, algumas vezes com uma única voz, outras com duas etc. e quando se unem, a composição consistirá de oito partes, assim:

* Os retângulos cinzas não estão presentes no original.

Example of Eight Parts.

Figura 2.65. Composição a oito partes (SIMPSON, 1667, p. 75).

As advertências dadas para essa canção a oito vozes são:

- a) a relação intervalar entre os dois baixos deve ser uníssono, 8^a, 3^a ou 6^a, ao passo que a 5^a deve ser evitada para que o baixo superior (*Bass 1*) não constitua uma 4^a com as demais vozes que estão em 8^a com o baixo inferior (*Bass 2*);
- b) no local onde os baixos estão em 3^{as} (Ex. 2.69-A) - se o baixo inferior for excluído, as 8^{as} em sua relação são alteradas para 6^{as} (Ex. 2.69-B);
- c) no local onde os baixos estão em 6^{as} (Ex. 2.70-A) - se o baixo inferior for excluído, as 6^{as} são alteradas para 8^{as} considerando o baixo superior (Ex. 2.70-B);
- d) no local onde os baixos estão em uníssono ou 8^a, as consonâncias superiores são as mesmas;
- e) dois baixos, embora se encontrem frequentemente em 3^{as}, produzirão uma espécie de zumbido ao se movimentarem sucessivamente dessa forma e isso não é aprovado, a menos que o sentido das palavras exija.

Exemplo 2.69. Modificação da relação intervalar das vozes superiores ao excluir o baixo inferior - 3^{as} entre os baixos.

Exemplo 2.70. Modificação da relação intervalar das vozes superiores ao excluir o baixo inferior - 6^{as} entre os baixos.

2.3.3.6. Utilização simultânea da 5^a e da 6^a

De forma resumida, independentemente do número de vozes da composição, apenas três consonâncias diferentes podem ser combinadas ao mesmo tempo com o baixo: 3^a, 5^a e 8^a ou 3^a, 6^a e 8^a. Isto significa que a 6^a deve ser omitida quando a 5^a é utilizada e vice-versa. No entanto, há duas possibilidades nas quais a 5^a e a 6^a são empregadas simultaneamente.

Ao citar Morley (1597, p. 143), Simpson determina a maneira pela qual a 5^a e a 6^a são admitidas juntas em uma cadência na qual a dissonância é alcançada por meio de uma síncopa, dessa forma:

Figura 2.66. Exemplo proveniente da terceira parte do tratado de Morley sobre a utilização simultânea da 5^a e da 6^a na cadência (SIMPSON, 1667, p. 59).

A outra alternativa é com a 5^a diminuta (Fig. 2.67). Segundo Simpson,

there is another 5th. in Musick, called a false, defective, or imperfect 5th; which necessarily requires a 6th. to be joyned with it: And though I never heard any approved Author accompt it for a Concord, yet is it of most excellent use in Composition; and hath a particular grace and elegancie, even in this plain way of Counterpoint. It is commonly produced by making the lower term or Bass-Note sharp (SIMPSON, 1667, p. 59-60, grifo do autor).

existe outra 5^a na Música, denominada 5^a falsa, diminuta ou imperfeita, que necessariamente requer que uma 6^a seja combinada a ela. Embora nunca tenha ouvido qualquer autor de reputação descrevê-la como uma consonância, ainda assim é extremamente útil na composição e tem uma graça e elegância particular mesmo nesta maneira simples de contraponto. É normalmente obtida com o *sustenido* no termo inferior ou na nota *mais grave*.



Figura 2.67. Utilização concomitante da 5ª dim. e da 6ª na cadência (SIMPSON, 1667, p. 60).

A utilização da 5ª dim. será detalhada na porção destinada ao emprego da dissonância “nota contra nota”¹⁵¹.

2.3.3.7. Utilização da 6ª

Nas escalas maiores, as 6^{as} são frequentemente utilizadas, pois algumas notas do baixo as exigem. Em resumo, a 6ª é necessária quando a linha melódica do baixo está: a) uma 2ªm abaixo do I grau; b) uma 3ªM acima do I grau; c) uma 3ª abaixo do I grau¹⁵².

Para facilitar a visualização dessas notas que necessitam da 6ª, Simpson insere pequenas cruces na porção inferior em seu exemplo (Fig. 2.68). A primeira delas localiza-se em Fá# (2ªm abaixo do I grau em Sol). O terceiro, quarto e sexto sinais estão em Si♭ (3ªM acima de Sol), enquanto a segunda e a quinta marcas encontram-se em Mi♭ (3ª abaixo de Sol). Nessas circunstâncias, a 6ªm ou a 6ªM dependendo do caso deve ser empregada.

Quando as notas do baixo se mantêm no mesmo local, as demais vozes podem mudar de posição (primeiras notas da Fig. 2.68). Além disso, a 3ªM é permitida na finalização do soprano (desaprovada em escalas menores) e o intervalo de 8ª deve ser evitado quando o Fá# estiver no baixo. Na verdade, a duplicação do Fá# acarretaria uma resolução para a nota Sol em movimento paralelo e para que isso seja impedido, Simpson opta, nesse caso, por manter uma 3ª e duplicar a 6ª (primeiro compasso da Fig. 2.68).

¹⁵¹ Cf. p. 220.

¹⁵² Em termos modernos, a) sensível, b) mediantes, c) superdominante.

Figura 2.68. Utilização da 6^a em escalas maiores (SIMPSON, 1667, p. 62).

Figura 2.69. Alteração das notas do baixo fazendo com que as 6^{as} se transformem em outras consonâncias (SIMPSON, 1667, p. 64).

Simpson demonstra como as 6^{as} da Fig. 2.68 podem ser transformadas em outras consonâncias transferindo as notas do baixo uma 3^a inferior na Fig. 2.69, exceto na cadência sincopada. Ao comparar os dois últimos exemplos, pode-se observar que não há modificações na linha melódica das vozes superiores, salvo a quarta nota do tenor na Fig. 2.69. Por fim, para que a 6^a presente na cadência sincopada da Fig. 2.69 também seja evitada, é necessário colocar a nota do baixo uma 5^a inferior, assim:

Figura 2.70. Alteração do baixo para modificar a 6^a na cadência sincopada (SIMPSON, 1667, p. 65). *

Essas apresentações proporcionam ao aprendiz a conscientização da utilização das 6^{as} em seus locais apropriados e como elas podem ser evitadas se o compositor desejar.

Em seguida, Simpson (1667, p. 65-66) expõe como o efeito produzido pelo salto intervalar pode ser amenizado com o preenchimento do espaço por meio de figuras de menores valores, normalmente colcheias, semínimas e mínimas (raramente). Nesse procedimento, denominado “transição”¹⁵³ ou “dividindo a nota”, deve-se atentar para que a primeira porção da transição expresse uma consonância e para que a última não produza duas 5^{as} ou duas 8^{as}

* Os retângulos cinzas não estão presentes no original.

¹⁵³ Optou-se por traduzir o termo “transition” como “transição” não no sentido de modulação (passar de um modo para o outro), mas com o significado de preencher o salto intervalar com notas de menores valores.

consecutivas com qualquer outra voz. Se isso ocorrer, a nota posterior da outra voz deve ser alterada ou a transição deve ser omitida.

Simpson usa a Fig. 2.68 como base para a demonstração dessas divisões. Para facilitar a visualização, dispôs os dois exemplos lado a lado na Fig. 2.71. Observe que as notas divididas estão marcadas com asteriscos pelo autor e que o soprano e o contralto concluem na mesma nota, enquanto o tenor desce para alcançar a 3ªM na cadência.

The figure shows two musical examples side-by-side. Each example consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The left example shows a sequence of notes with numerical fingerings (e.g., 3 5 6 5, 6 8, 3 3 6 8, 5 3) and plus signs (+) below the bass staff. The right example shows a similar sequence but with asterisks (*) marking specific notes in the Alto, Tenor, and Bass staves, indicating where notes are divided for interval filling.

Figura 2.71. Utilização da 6ª em escalas maiores (à esquerda) e divisão das notas para preenchimento dos saltos intervalares (à direita) (SIMPSON, 1667, p. 62 e 67).

2.3.3.8. O uso das dissonâncias

De acordo com Simpson (1667, p. 79), as dissonâncias (2ªm, 2ªM, 4ªJ, 4ªaum., 5ªdim., 7ªm, 7ªM) são admitidas na composição em duas maneiras: diminuição (*Diminution*) e síncopa (*Syncopation*).

Na diminuição, duas, três ou mais notas são executadas contra apenas uma da outra voz por meio da transição de uma consonância para a outra. Neste tipo de passagem, a dissonância é admitida, segundo Simpson, em qualquer uma das notas diminuídas, exceto na primeira que sempre deve ser uma consonância (Fig. 2.72). Além disso, a dissonância também pode ser executada nas notas repetidas, comum na música vocal na qual as vozes pronunciam simultaneamente as mesmas palavras ou sílabas (Fig. 2.73).

The figure contains two musical examples. The left example (Fig. 2.72) shows four staves with numerical fingerings (e.g., 8 2 3 4, 8 7 6 5, 8 7 6 5, 5 4 3 2, 3 4 5 6, 3 4 3, 8 7 6 5, 6 3 6 5, 6 7 6 7, 4 5 3, 3 4 5 6, 3 6 3 4, 6 5 6 5) indicating dissonances in diminution. The right example (Fig. 2.73) shows two staves with numerical fingerings (7 6, 5 4 3 2, 8 7 5, 8, 3 4 5 6) indicating dissonances in repeated notes.

Figura 2.72. Dissonâncias admitidas na diminuição (SIMPSON, 1667, p. 80).

Figura 2.73. Dissonâncias admitidas na diminuição em notas repetidas – adequada à música vocal (SIMPSON, 1667, p. 81).

Na síncopa, que é “quando uma nota de uma parte termina e cessa no meio da nota da outra parte”¹⁵⁴, as dissonâncias são permitidas e apreciadas, porém devem ser resolvidas em consonâncias imperfeitas (Fig. 2.74), pois

to which more sweetness seems to be added by the Discord sounding before it. And here you have the Reason why an 8th. and a 5th. do not admit of Syncopation or Binding, with their neighbouring Discords: because, a 7th. doth Pass more pleasingly into a 6th. as also a 9th. into a 10th. or 3d. And as for a 5th. though it Bind well enough with a 6th. [...] yet, with a 4th. it will no Bind so well, because a 4th. doth pass more properly into a 3d. [...] These little windings and bindings with Discords and Imperfect Concorde after them, do very much delight the Ear: yet do not satisfie it, but hold it in suspense (as it were) until they come to a perfect Concorde; where (as at a Period) we understand the sense of that which went before. (SIMPSON, 1667, p. 85, grifo do autor).

a qual mais suavidade parece ser adicionada à dissonância ressonante antes dela. E aqui tens a razão pela qual uma 8ª e uma 5ª não admitem síncopa ou ligação com suas dissonâncias próximas: porque uma 7ª flui mais agradavelmente para uma 6ª, assim como uma 9ª para uma 10ª ou 3ª. Embora uma 5ª combine satisfatoriamente com uma 6ª [...], não se une tão bem com uma 4ª porque uma 4ª passa mais adequadamente para uma 3ª. [...] Estas pequenas sinuosidades e síncopas com dissonâncias e consonâncias imperfeitas após elas são encantadoras ao ouvido e, no entanto, não o satisfaz, pois apenas o mantém em expectativa (por assim dizer) até alcançar uma consonância perfeita na qual (como ponto final) entendemos o sentido daquilo que veio antes.

Figura 2.74. Dissonâncias em síncopas (SIMPSON, 1667, p. 82-83).

Além das duas formas descritas (diminuição e síncopa), ainda há uma terceira maneira na qual a dissonância é permitida: “nota contra nota”, ou seja, uma nota executada contra outra nota de mesmo valor.

Simpson (1667, p. 86) alega que, embora essas dissonâncias “nota contra nota” não estejam de acordo com as regras da composição, são estimadas dentre as elegâncias do descante

¹⁵⁴ when a Note of one Part ends and breaks off upon the middle of the Note of another Part (SIMPSON, 1667, p. 81).

florido. Nesse caso, as principais dissonâncias usadas são o *trítone* (4ª aum.) e a *semidiapente* (5ª dim.). Apesar de ambas serem constituídas de seis semitons, na prática, uma tem o aspecto de 4ª e a outra de 5ª.

O *trítone* é resolvido naturalmente na 6ª, enquanto a *semidiapente* na 3ª (Fig. 2.75). Normalmente, uma 2ª acima é inserida na nota inferior do *trítone* e uma 2ª acima é posicionada na nota superior da *semidiapente* produzindo aquela 6ª mencionada como necessária para a utilização concomitante com o intervalo de 5ª dim.¹⁵⁵ (em destaque na Fig. 2.76):

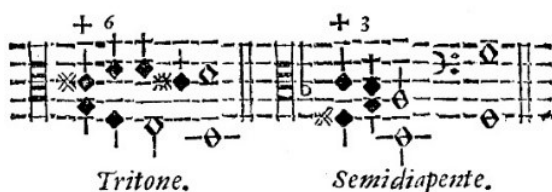


Figura 2.75. Resolução do *trítone* e da *semidiapente* (SIMPSON, 1667, p. 87).

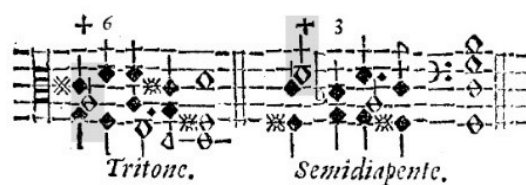


Figura 2.76. Notas inseridas no *trítone* e na *semidiapente* (SIMPSON, 1667, p. 87).

As dissonâncias “nota contra nota” também são permitidas na diminuição em transição dupla, por exemplo, se o baixo e uma voz superior realizam ao mesmo tempo a transição com a mesma quantidade de notas em movimento contrário em direção à sua consonância, assim:



Figura 2.77. Dissonâncias “nota contra nota” em transição dupla (SIMPSON, 1667, p. 89).

Em suma, as dissonâncias devem ser resolvidas em consonâncias imperfeitas, em notas longas ou em síncopas, todavia essa regra não é estritamente seguida em notas curtas (diminuição). Além dessas resoluções: 7ª-6ª; 9ª-10ª/3ª; 5ª-6ª; 4ª-3ª, a 7ª pode passar para uma 5ª quando as partes estão em movimento contrário (Fig. 2.78).

¹⁵⁵ Cf. p. 215-216.

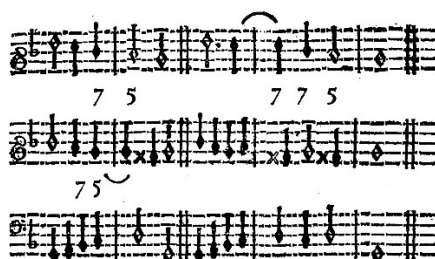


Figura 2.78. Passagem da 7ª para a 5ª em movimento contrário (SIMPSON, 1667, p. 91).

Segundo Simpson (1667, p. 91), no segundo exemplo da Fig. 2.78, as duas 7^{as} do soprano em movimento descendente com o baixo foram planejadas, no entanto não explica claramente essa sequência.

Por fim, antes de prosseguir para os assuntos referentes ao descante florido, Simpson discute a relação inarmônica. Trata-se de “um reflexo dissonante do *bemol* contra o *sustenido* em uma forma cruzada, isto é, quando a nota vigente de uma parte, comparada com a nota anterior da outra parte, produz uma dissonância áspera e desagradável”¹⁵⁶.

No primeiro exemplo da Fig. 2.79, ao considerar transversalmente a primeira nota do soprano (Mi[♮]) com a segunda nota do baixo (Mi[♭]), temos a produção sonora de uma 2^am, que é uma dissonância. No terceiro exemplo, temos a 5^a dim. ao comparar a primeira nota do baixo (Mi[♮]) com a segunda nota do soprano (Si[♭]). No quinto exemplo, a primeira nota do baixo (Si[♭]) comparada com a última nota do soprano (Mi[♮]) forma um trítono. Embora essas notas não soem simultaneamente, devem ser evitadas, principalmente em composições a poucas vozes, porque, de acordo com Simpson, deixam este efeito dissonante na audição. Essa relação é facilmente percebida com a solmização, pois, nesse exemplo, o Si[♭] é solmizado *fá* devido ao sinal **b** na clave; o Mi[♮] é nomeado *mi*, enquanto o Mi[♭] é solmizado *fá* devido à alteração pelo bemol.



Figura 2.79. Relação inarmônica (SIMPSON, 1667, p. 92).

Por outro lado, este reflexo transversal de nota natural/bemol (*flat*) em comparação com a nota sustenida (*sharp*) nem sempre produz relação inarmônica, como no primeiro e segundo

¹⁵⁶ a harsh reflection of *Flat* against *Sharp*, in a cross form: that is, when the present Note of one Part, compared with the foregoing Note of an other Part, doth produce some harsh and displeasing Discord (SIMPSON, 1667, p. 91, grifo do autor).

compassos da Fig. 2.80 nos quais a voz superior prossegue da nota natural para a elevada quando o baixo desce uma 3ªm; e no terceiro compasso no qual temos a 4ª dim. ao considerar a primeira nota do baixo (Fá♯) com a segunda nota do soprano (Sib), pois este intervalo, constituído por quatro semitons, corresponde à 3ªM (Fig. 2.81).

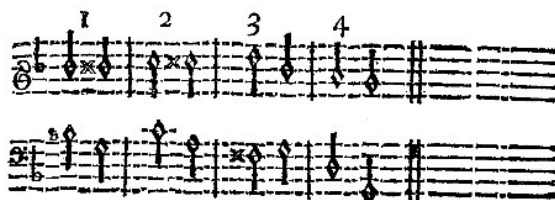


Figura 2.80. Ausência de relação inarmônica (SIMPSON, 1667, p. 93).

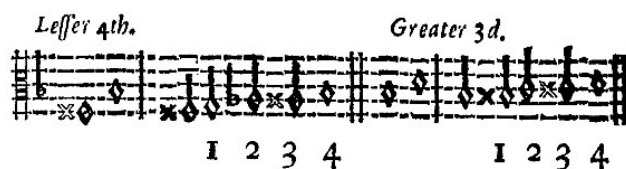


Figura 2.81. Constituição do intervalo de 4ª dim. e 3ªM (SIMPSON, 1667, p. 95).

Simpson (p. 97-116) ainda expõe os três tipos de escala (diatônica, cromática, enarmônica), a divisão do semitom em maior e menor, assim como os modos gregos. Porém, estes assuntos não serão abordados aqui para não ultrapassar o escopo deste trabalho, já que o principal intuito é reunir as principais regras dispostas por este autor para o ensino da composição e verificar se tais normas são, de fato, aplicadas na música prática.

2.3.3.9. Descante florido

Simpson aponta, na quarta parte de seu tratado, as principais diferenças entre o contraponto simples e o descante florido que foram sintetizadas na seguinte tabela:

Contraponto simples	Descante florido
Baixo - movimento por saltos de 3ª, 4ª, 5ª	Baixo - movimento tanto por salto quanto grau conjunto
Soprano - movimento naturalmente por graus conjuntos	Soprano - saltos podem ser usados, desde que sejam melodiosos e formais
Vozes se movimentam dentro da sua extensão	Vozes frequentemente ultrapassam os seus limites fazendo com que, às vezes, uma voz esteja acima ou abaixo da outra
Partes compostas de modo que não seja possível inserir outra voz no meio	Partes podem ser compostas com uma maior distância entre elas, especialmente em composições para instrumentos

Tabela 2.11. Principais diferenças entre o contraponto simples e o descante florido.

Em resumo, as características do descante florido são o emprego das dissonâncias e consonâncias simultaneamente, além da utilização de outras técnicas, como a imitação, as

síncopas etc. Apesar desta maior flexibilidade no descante florido, Simpson (1667, p. 122-123) destaca que os princípios básicos das consonâncias são os mesmos fornecidos no contraponto simples, por exemplo, evitar 8^{as} em canções a duas ou a três vozes (exceto quando estão em movimento contrário ou quando uma das vozes se mantém na mesma nota) e dispor as partes em consonâncias diferentes quando a composição tiver quatro ou mais vozes.

Ao abordar, então, o descante florido, Simpson opta por ensinar a compor uma linha melódica do baixo para um soprano previamente composto apenas para ilustrar essa possibilidade, uma vez que outrora havia mostrado como unir um soprano a um baixo elaborado antecipadamente.

De qualquer forma, ao considerar as duas vozes (soprano e baixo), devemos nos atentar para o fato de que elas devem estar em 3^{as} ou em 6^{as} se ambas subirem ou descerem consecutivamente em graus conjuntos por causa das subdivisões das figuras musicais. Por outro lado, se estiverem em movimento contrário, terão maior liberdade para alcançar consonâncias e dissonâncias, desde que estas estejam de acordo com aquelas regras mencionadas nas dissonâncias “nota contra nota”. Ademais, o baixo pode passar de uma consonância imperfeita para outra imperfeita (3^a-6^a ou 6^a-3^a) se o soprano permanecer em uma nota longa e o mesmo ocorre no soprano se o baixo estiver em uma nota longa.

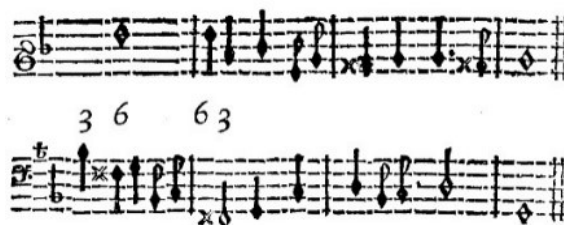


Figura 2.82. Consonâncias imperfeitas consecutivas em notas longas (SIMPSON, 1667, p. 119).

A composição será também mais atrativa se o baixo usar alguns recursos, como a imitação e a resposta da linha melódica do soprano. Na Fig. 2.83, por exemplo, o baixo responde e imita o soprano na 8^a (primeira seção) e em outros intervalos (início da segunda seção).

Example of a Bass made to a Treble.

The image shows a musical score with ten staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score contains various musical notations, including notes, rests, and ornaments. There are several grey rectangular boxes highlighting specific sections of the music. At the end of the piece, there are markings '3' and '6' above a staff, and 'x' and 'x' above another staff.

Figura 2.83. Descante florido – baixo composto a partir de um soprano previamente estabelecido (SIMPSON, 1667, p. 120). *

Em canções a mais vozes, deve-se evitar a subida ou a descida simultânea de três vozes em graus conjuntos, pois este movimento produzirá uma sequência de 4^{as} entre duas vozes superiores. No entanto, se a voz inferior delas for transposta uma 8^a acima e a voz superior uma 8^a abaixo, aquelas 4^{as} se tornarão 5^{as}, dessa maneira:

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score contains various musical notations, including notes, rests, and ornaments. There are several grey rectangular boxes highlighting specific sections of the music. Below the staves, there are two columns of text: 'Three 4ths betwixt the Alt and Tenor.' and 'Three 5ths betwixt the Treble and Tenor.'

Figura 2.84. Resultado da movimentação ascendente ou descendente por graus conjuntos de três vozes – sucessão de 4^{as} ou 5^{as} paralelas (SIMPSON, 1667, p. 123).

* Os retângulos em cinza não constam no original.

Neste momento, Simpson questiona a proibição, em tempos passados, destas três 5^{as} consecutivas, mesmo que uma delas fosse diminuta, por infringir uma das primeiras regras do contraponto. O próprio Morley (1597, p. 75), por exemplo, debate esta questão em seu tratado e condena essa sequência por estar contra os princípios da arte¹⁵⁷. Para Simpson,

Here is no Consecution of *Perfects* of the same kind, for the middle *5th.* is *Imperfect*. Neither is there any harshness offered to the Ear, so near as I can perceive. And though our precise Composers of former times did not allow a *Perfect* and *Imperfect 5th.* to follow immediately one the other, yet later Authors as well Writers as Composers, do both use and approve it [...]. As for my own opinion, I do not only allow the Consecution of two *5ths.* one of them being *Imperfect*, but (being rightly taken) esteem it amongst the Elegances of Figurate Descant (SIMPSON, 1667, p. 124, grifo do autor).

Aqui não há sequência de [consonâncias] *perfeitas* do mesmo tipo, pois a 5^a do meio é *diminuta*, tampouco, ao meu ver, produz um som desagradável. E apesar dos nossos compositores minuciosos de outrora não permitirem uma 5^aJ e 5^a *dim.* seguir imediatamente uma a outra, autores posteriores, escritores e também compositores usam e os aprovam [...]. Quanto à minha própria opinião, não apenas permito a sequência de duas 5^{as} das quais uma delas é *imperfeita*, mas também (corretamente alcançada) a considero dentre as elegâncias do descante florido.

Sendo assim, Simpson aprova essa sucessão que apresenta uma 5^aJ intercalada com uma 5^a *dim.* em notas curtas, ao passo que em notas longas, a 5^aJ deve ser mantida até a outra voz alcançar uma 6^a antes de atingir a 5^a *dim.*, assim:



Figura 2.85. Sequência de 5^aJ e 5^a *dim.* em notas longas (SIMPSON, 1667, p. 125).

Com relação à sucessão de 3^{as} e 6^{as}, deve-se tomar cuidado com duas 3^{as}M, apesar de serem permitidas em movimento ascendente por graus conjuntos para uma cadência sincopada (Fig. 2.86), e também com duas 6^{as}m, pois estão propensas à relação inarmônica. Duas 3^{as}m são admitidas em graus conjuntos e proibidas em saltos, enquanto duas 6^{as}M são toleradas.



Figura 2.86. Duas 3^{as}M permitidas em graus conjuntos ascendentes para uma cadência sincopada (SIMPSON, 1667, p. 126).

¹⁵⁷ Cf. p. 129-130.

Para Simpson (1667, p. 127), a intercalação entre consonâncias imperfeitas maiores e menores (e vice-versa) é comum. Já a passagem da consonância imperfeita para perfeita deve ser feita com o menor deslocamento: a 6^am passa naturalmente para a 5^aJ, ao passo que a 6^aM para a 8^aJ, assim:



Figura 2.87. Sucessão entre 6^am e 6^aM para consonância perfeita (SIMPSON, 1667, p. 128).

2.3.3.10. Fuga

Embora nenhuma fuga ou cânone tenha sido analisado no Capítulo 3, julgamos significativas as informações apresentadas no tratado de Simpson, especialmente no que diz respeito à técnica para a composição de fugas e, posteriormente, de cânones. Sendo assim, abordaremos nos subcapítulos “2.3.3.10. Fuga” e “2.3.3.11. Cânone” apenas as principais características desse método.

Antes de ensinar o procedimento para a composição de uma fuga, Simpson expõe as principais técnicas que podem ser utilizadas, como a inversão *per Arsin & Thesin*, a frase retrógrada e a fuga dobrada. A fuga é descrita como:

some Point, (as we term it in Musick) consisting of 4, 5, 6, or any other number of Notes; begun by some one single Part, and then seconded by a following Part, repeating the same, or such like Notes; sometimes in the *unison* or *octave*, but more commonly, and better, in a *4th.* or *5th.* above, or below the Leading Part. Next come in a Third Part, repeating the same Notes, commonly in an *Octave* or *Unison* to the Leading Part. Then follows the Fourth Part, in resemblance to the second. The Fifth, and Sixth Parts (if the Composition consist of so many) do follow or come in after the same manner, one after the other; the leading Parts still flying before those that follow; and from thence it hath its name *Fuga* or Fuge (SIMPSON, 1667, p. 128-129, grifo do autor).

uma frase (como a chamamos na música) que consiste de quatro, cinco, seis ou qualquer outro número de notas iniciadas por uma única parte e então auxiliada por um conseqüente repetindo as mesmas notas ou semelhantes, algumas vezes em *unísono* ou 8^a, mais frequentemente e mais apropriado na 4^a ou na 5^a acima ou abaixo do antecedente. Em seguida, entra uma terceira parte repetindo as mesmas notas, normalmente uma 8^a ou *unísono* em relação ao antecedente. Depois, segue a quarta parte em semelhança com a segunda. A quinta e a sexta partes (se a composição consistir de muitas) seguem ou entram depois da mesma maneira uma após a outra; os antecedentes se movimentando continuamente antes daqueles conseqüentes e, por essa razão, recebe o nome de *Fuga*.

No primeiro exemplo de fuga (Ex. 2.71), observa-se que a frase musical (*point*) consiste de seis notas (primeiro e segundo compassos), o primeiro consequente repete as mesmas notas do antecedente uma 5ª abaixo e o segundo consequente, uma 8ª abaixo do antecedente, enquanto o terceiro consequente é semelhante ao primeiro consequente. Segundo Simpson (1667, p. 131), o compositor não é obrigado a imitar rigorosamente as notas do antecedente, já que tais notas podem ser mais curtas ou mais longas, como pode ser observado no primeiro e segundo compassos nos quais a primeira mínima é substituída pela semínima nos consequentes. Ademais, as notas podem subir ou descer uma 4ª ou uma 5ª quando a ocasião exigir. No antecedente, por exemplo, é possível observar o intervalo de 4ª, à medida que temos o intervalo de 5ª no primeiro consequente.

Example of a Fuge.

The image shows a musical score for 'Example of a Fuge' in three systems. The first system contains the antecedent and its first two consequents. The antecedent is marked 'antecedente' and has a 4th interval bracketed. The first consequent is marked '5ª' and 'semelhante ao 1º con sequente'. The second consequent is marked '5ª abaixo do antecedente' and '8ª abaixo do antecedente'. The second system continues the first consequent. The third system continues the second consequent. The score is in a key with one flat and a common time signature.

Exemplo 2.71. Primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 130). *

Algumas vezes, a frase pode ser reversa ou *per Arsin & Thesin*, procedimento descrito por Morley em seu tratado no qual as vozes se movimentam contrariamente, ou seja, quando a nota é ascendente em uma voz passa a ser descendente na outra parte e vice-versa¹⁵⁸.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Arsin.' and shows an ascending melodic line. The second staff is labeled 'Thesin.' and shows a descending melodic line. The notes are aligned vertically to show the contrary motion between the two parts.

Figura 2.88. Inversão *per Arsin & Thesin* (SIMPSON, 1667, p. 131).

* Os escritos e retângulo foram adicionados nessa transcrição e não estão presentes no original.

¹⁵⁸ Cf. p. 135-136.

Simpson (1667, p. 132-133) elucida que no sétimo compasso de sua fuga *per Arsin & Thesin* (Ex. 2.72), o tenor não representa especificamente a frase musical, pois prefere prejudicar a frase do que a melodia da música. Além disso, nesse exemplo, cada uma das quatro vozes possui a frase musical expressa nas duas formas (*per arsin / per thesin*), contudo o compositor pode, se desejar, manter a frase *per Arsin* em uma voz e a frase *per Thesin* em outra voz diferente ou então misturá-las de outra maneira.

Example of a Fuge per Arsin & Thesin.

Exemplo 2.72. Fuga *per Arsin & Thesin* (SIMPSON, 1667, p. 132).*

Outra técnica importante encontrada em fugas e cânones é a frase retrógrada (Fig. 2.89), também denominado movimento *recte & retro*. Trata-se da execução das mesmas notas partindo do final da melodia para o início. Nesse tipo de composição, as notas pontuadas devem ser evitadas, já que o ponto ficará do lado errado da nota no retrocesso.

Figura 2.89. Frase retrógrada (SIMPSON, 1667, p. 133).

* As indicações “Arsin” e “Thesin” estão presentes no original, enquanto as setas e o retângulo não.

Por fim, Simpson esclarece que a canção pode iniciar com duas ou mais frases musicais distintas, conhecida como “fuga dobrada” (Ex. 2.73).

Example of two Points moving together in Fuge.

Exemplo 2.73. “Fuga dobrada” - duas frases musicais distintas (SIMPSON, 1667, p. 134).

Após demonstrar a inversão *per Arsin & Thesin*, a frase retrógrada e a fuga dobrada, procedimentos que auxiliam e enriquecem a elaboração de fugas e cânones, Simpson ensina o estudante a compor uma fuga gradualmente.

De forma sucinta, o estudante deve seguir os seguintes passos para compor uma fuga:

- 1) escolher as notas que serão colocadas na frase musical e estabelecê-las na voz que iniciará a fuga (antecedente) – primeiro compasso da Fig. 2.90;
- 2) decidir a voz que virá em seguida e se estará uma 4^a ou uma 5^a acima ou abaixo do antecedente (primeiro consequente). Nesse momento, outras notas podem ser adicionadas ao antecedente, caso suas últimas notas não coincidam com as notas iniciais do primeiro consequente – segundo compasso da Fig. 2.90;
- 3) determinar as notas do primeiro consequente e adicionar as notas que possam ser exigidas para o encontro do segundo consequente que deve ser posicionado uma 8^a em relação ao antecedente – terceiro compasso da Fig. 2.90;
- 4) acrescentar as notas no segundo consequente até o início do terceiro consequente que está uma 8^a em relação ao primeiro consequente – quarto compasso da Fig. 2.90;

Ao proceder dessa maneira, o estudante obterá esse esquema composicional que deverá, posteriormente, ser preenchido com consonâncias e síncopas. Simpson (1667, p. 137) esclarece que este método, aplicado a quatro vozes, também serve para composições com mais ou menos partes.

Example of the first Platform of a Fuge.

Figura 2.90. Esquema do primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 136).

No esquema acima, podemos observar que o primeiro consequente (tenor) está posicionado uma 5ª abaixo, o segundo consequente (baixo) está uma 8ª abaixo do antecedente e o terceiro consequente (soprano) está uma 8ª acima do primeiro consequente.

Os lugares vazios são devidamente preenchidos até a repetição da fuga que pode ser na mesma nota ou em qualquer outro grau. Essa repetição, renovação da fuga ou frase musical, parece, de acordo com Simpson (1667, p. 136), mais graciosa quando vem após uma pausa (em destaque nos retângulos cinzas):

Example of a Fuge.

A musical score consisting of eight staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are in alto and tenor clefs. The fourth and fifth staves are in bass clef. The music features a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. There are several rests of varying lengths throughout the piece. Some rests are highlighted with light gray rectangular boxes.

Figura 2.91. Primeiro exemplo de fuga (SIMPSON, 1667, p. 130). *

* Retângulos cinzas não presentes no original.

Devemos destacar a importância dessa descrição passo a passo apresentada por Simpson para a composição de uma fuga, já que Morley (1597) apenas elenca as regras que devem ser observadas na imitação de uma frase musical.

2.3.3.11. Cãnone

O principal objetivo de Simpson na quinta parte de seu compêndio é fornecer instruções aos estudantes para a composição de cânones. Apesar de ser um assunto interessante, não abordaremos e nem nos aprofundaremos em todos os exemplos dados por Simpson para não extrapolar o escopo desse trabalho.

Simpson argumenta que, apesar de muitos patrícios serem excelentes neste tipo de música, nenhum deles publicou qualquer ensinamento para a sua composição, inclusive Morley (SIMPSON, 1667, p. 147). No intuito de preencher essa lacuna, Simpson estabelece um método, semelhante ao apresentado para a composição de uma fuga, para que o aprendiz possa compor um cânone.

De acordo com Simpson,

A Canon is a Fuge, so bound up, or restrained, that the following Part or Parts must precisely repeat the same Notes, with the same degrees rising or falling, which were expressed by the Leading Part; and because it is tyed to so strict a Rule, it is thereupon called a *Canon* (SIMPSON, 1667, p. 146, grifo do autor).

um cânone é uma fuga tão ligada ou restringida que o conseqüente ou conseqüentes devem repetir exatamente as mesmas notas com os mesmos intervalos ascendentes ou descendentes expressados pelo antecedente. E por ser submetida a uma regra tão rigorosa, é denominada *cãnone*.

Esse método para elaborar um cânone consiste basicamente em compor as notas e, em seguida, acomodar outro descante nessas notas. Para ilustrar este processo, Simpson elege o cânone a duas vozes por considerá-lo mais fácil.

Em primeiro lugar, deve-se escolher as notas que serão utilizadas na composição e, posteriormente, estabelecer em qual intervalo o cânone será composto (Fig. 2.92). Nesse caso, temos duas semibreves com o cânone uma 5ª acima. Simpson (1667, p. 148) esclarece que por 5ª, 6ª, 7ª etc., acima ou abaixo, deve ser entendido a distância formada entre as notas iniciais de cada parte.

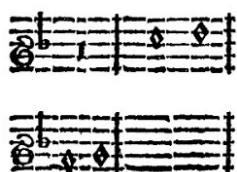


Figura 2.92. Primeiro passo para compor um cânone – escolha das notas (SIMPSON, 1667, p. 148).



Figura 2.93. Segundo passo para compor um cânone – preencher o compasso vazio (SIMPSON, 1667, p. 149).

Após posicionar as notas iniciais, o próximo passo será preencher aquele espaço vazio do segundo compasso do antecedente (Fig. 2.93).

Visto que o conseqüente deve executar as mesmas notas no cânone, é necessário transferir as notas inseridas no antecedente para o conseqüente no terceiro compasso e justapor um novo descante a elas (Fig. 2.94). Esse procedimento deve ser feito compasso a compasso até que o cânone atinja a extensão desejada pelo compositor.

Segundo Simpson (1667, p. 149), o cânone termina nos pequenos arcos (semelhantes à fermata) posicionados em cada uma das partes e as outras notas inseridas após esta marcação apenas completam a conclusão.



Figura 2.94. Terceiro passo para compor um cânone – transferir as notas do antecedente para o conseqüente e justapor um novo descante a essas notas (SIMPSON, 1667, p. 149).

O mesmo processo pode ser aplicado na composição do “cânone a três vozes em uma”. Primeiramente, deve-se registrar as notas iniciais de cada parte para que o esquema abaixo seja obtido (Fig. 2.95). Em seguida, o segundo compasso do antecedente deve ser preenchido com notas que estejam de acordo com as notas presentes no primeiro conseqüente (Fig. 2.96).



Figura 2.95. Composição “cânone a três vozes em uma”. Primeiro passo: registrar as notas iniciais (SIMPSON, 1667, p. 152).

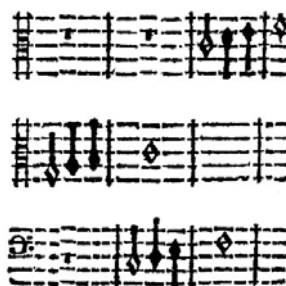


Figura 2.96. Composição de “cânone a três vozes”. Segundo passo: preencher o segundo compasso do antecedente (SIMPSON, 1667, p. 152).

Depois, o terceiro compasso do antecedente deve ser completado com notas que harmonizem com as outras vozes. Tais notas devem ser adicionadas nas outras partes e esse procedimento é repetido compasso a compasso (Fig. 2.97).

Simpson (1667, p. 153) destaca que se as vozes conseqüentes não concordarem com as notas adicionadas, é necessário experimentar outra maneira, seja colocando uma pausa, seja alterando a direção ou as notas do antecedente.

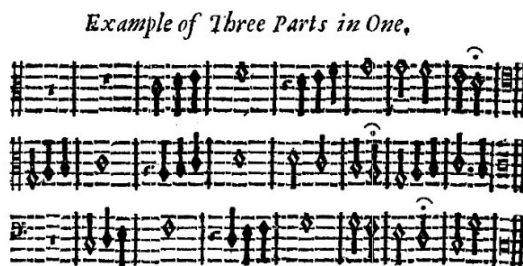


Figura 2.97. “Cânone a três vozes em uma” (SIMPSON, 1667, p. 153).

A mesma conduta pode ser empregada no “cânone em uníssono”, “cânone sincopado”, “cânone recte & retro”, “cânone com descante duplo per Arsin & Thesin”, “cânone com um cantochão proposto” e em outros que não serão detalhados aqui.

Por fim, Simpson conclui seu tratado afirmando que “é a prática que traz experiência e a experiência gera aquele conhecimento que aperfeiçoa todas as Artes e Ciências”¹⁵⁹.

Alguns pontos são relevantes no tratado de Simpson, como a adoção do baixo como fundamento para a composição musical (uma tendência indicada em Morley e solidificada na obra de Campion); a admissão da progressão com duas 5^{as} consecutivas das quais uma delas é diminuta (sequência não permitida em Morley); a exibição da escala maior e menor e seus respectivos pontos cadenciais intermediários apropriados (também mencionado no tratado de Campion); e a utilização frequente do intervalo de 6^a nas escalas maiores quando o baixo está uma 2^am abaixo do I grau, uma 3^aM acima ou uma 3^a abaixo do I grau.

Simpson é um dos poucos autores que ensina, de fato, o passo a passo para a composição de uma fuga e, posteriormente, de um cânone. Morley (1597), por exemplo, fornece apenas algumas regras que devem ser observadas para a elaboração de imitações e afirma que não há normas específicas que possam ser dadas para a composição de cânones, ao passo que Campion (c. 1613) menciona que algumas das progressões entre consonâncias perfeitas e imperfeitas, classificadas como não apropriadas em canções a poucas vozes, podem ser justificadas pela fuga.

Em resumo, diferente de Morley e de Campion que destinam uma porção de seus tratados para a demonstração das progressões proibidas e permitidas entre consonâncias perfeitas e imperfeitas, Simpson comenta rapidamente essa questão e se atém ao processo composicional a quatro vozes no qual ensina, em primeiro lugar, a compor uma linha melódica para o baixo e depois a acomodar o soprano e, por último, as duas outras vozes, uma a uma, em

¹⁵⁹ 'Tis Practice that brings Experience; and Experience begets that knowledge which improves all Arts and Sciences (SIMPSON, 1667, p. 176).

consonâncias diferentes. Esse mesmo procedimento pode ser efetuado em canções com cinco, seis, sete e oito vozes observando que suas consonâncias devem ser dobradas. De modo geral, três distintas consonâncias podem ser combinadas com o baixo: 3ª, 5ª e 8ª ou 3ª, 6ª e 8ª. Lembrando que a 5ª deve ser omitida quando a 6ª é utilizada e vice-versa, exceto em determinados locais descritos por Morley e Simpson.

Simpson deixa claro que, embora tenha ensinado a compor por meio da adição de uma voz após a outra por considerar a forma mais fácil, é permitido ao compositor liberdade para conduzir as vozes simultaneamente como achar conveniente.

O interessante no tratado de Simpson é a sua demonstração passo a passo para a composição da fuga e do cânone. Em síntese, esse método consiste em escolher as notas que serão colocadas inicialmente para começar a fuga ou o cânone e estabelecer o intervalo entre o antecedente e o conseqüente. A partir dessas definições, um esquema composicional é obtido no qual o segundo compasso do antecedente é preenchido e as suas notas transferidas para as demais vozes – procedimento realizado compasso a compasso.

Abaixo, tabelas que apresentam as principais regras para as progressões e para a composição a partir do tratado de Simpson.

PROIBIDO	EXCEÇÃO	PERMITIDO
5ª-5ª / 8ª-8ª		5ª-5ª / 8ª-8ª - quando se mantém na mesma nota - quando saltam dentro da 8ª - em movimento contrário (composições a várias vozes)
5ª-8ª / 8ª-5ª - <i>em canções a poucas vozes</i> - quando as duas vozes sobem juntas (uma voz por grau conjunto e a outra por salto)		5ª-8ª / 8ª-5ª - na maior parte admissível
8ª-5ª - movimento contrário (uma voz por grau conjunto e a outra por salto)		
3ª-8ª / 3ª-5ª - <i>em canções a poucas vozes</i> - quando as vozes saltam juntas na mesma direção		

$6^a-8^a / 6^a-5^a$ - em canções a poucas vozes - quando as vozes saltam juntas na mesma direção		
		$3^a-3^a / 6^a-6^a$ - subindo ou descendo juntas (consideradas comuns)
3^aM-3^aM - devido à relação inarmônica	3^aM-3^aM - em movimento ascendente por graus conjuntos em direção a uma cadência sincopada	
3^am-3^am - subir ou descer em salto		3^am-3^am - subir ou descer em grau conjunto
		6^aM-6^aM - subir ou descer em grau conjunto - toleradas
6^am-6^am - sujeito à relação inarmônica		
		3^{as} e 6^{as} - intercalação entre as consonâncias maiores e menores (e vice-versa) - comum
		$6^am-5^aJ / 6^aM-8^aJ$ - progressão entre consonância imperfeita para perfeita – feita com menor deslocamento

Tabela 2.12. Principais regras para as progressões a partir do tratado de Simpson (1667).

<p>CADÊNCIAS INTERMEDIÁRIAS</p>	<p>ESCALA MENOR a) no I grau; b) no V grau; c) no III grau;</p> <p>ESCALA MAIOR a) no I grau; b) no V grau; c) no IV ou no II grau;</p>
<p>COMPOSIÇÃO A DUAS VOZES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - não iniciar com o intervalo de 6^a - colocar consonâncias (3^{as}, 5^{as}, 8^{as}) em relação ao baixo - 8^{as} raramente usadas em duas vozes - permitidas apenas no início ou fim, - 8^{as} permitidas em movimentos contrários ou quando uma das vozes se mantém na mesma nota - regra do suspenso: quando o baixo desce uma 5^a ou sobe uma 4^a, a 3^a do primeiro acorde exige um suspenso (3^aM) - cadência sincopada bastante frequente - pode ser usada em qualquer voz que tenha a 3^aM (3^aM-8^aJ – em movimento contrário) - outro tipo de cadência com a 6^aM (6^aM-8^aJ – em movimento contrário)
<p>COMPOSIÇÃO A 3 VOZES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - notas da voz interna em consonância diferente do soprano - 6^a deve ser evitada quando o soprano estiver na 5^a - 8^a - raramente usada (exceto em movimento contrário ou quando uma das vozes se mantém na mesma nota)
<p>COMPOSIÇÃO A 4 VOZES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - contralto inserido próximo ao soprano - tenor deve estar próximo do contralto - tenor acomodado em consonâncias diferentes das duas vozes superiores - 3^aM é mais apropriada na parte interna na conclusão se a canção estiver na escala menor
<p>COMPOSIÇÃO A 5 OU 6 VOZES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - as três consonâncias (3^a, 5^a e 8^a ou 3^a, 6^a e 8^a) devem ser dobradas
<p>COMPOSIÇÃO A 7 VOZES</p>	<ul style="list-style-type: none"> - todas as consonâncias são dobradas - cadência sincopada - uma das consonâncias é triplicada - vozes não devem permanecer em uníssono por muito tempo; - cruzamento das vozes para evitar 8^{as} e 5^{as} paralelas

<p>COMPOSIÇÃO A 8 VOZES (exemplo com dois coros)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - cada coro com seu próprio baixo - relação intervalar entre os baixos: uníssono, 8ª, 3ª ou 6ª - relação intervalar entre os baixos: 5ª deve ser evitada para que o baixo superior não produza uma 4ª com as vozes superiores - baixos em 3ªs: se excluirmos o baixo inferior, as 8ªs em sua relação são alteradas para 6ªs; - baixos em 6ªs: se excluirmos o baixo inferior, as 6ªs em sua relação são alteradas para 8ªs; - baixos em uníssono/8ª: as consonâncias superiores são as mesmas - baixos em 3ªs consecutivas: devem ser evitados (efeito de zumbido)
<p>ACORDE DE 6ª</p>	<ul style="list-style-type: none"> - escala maior – 6ªm (algumas vezes 6ªM) frequentemente usada quando o baixo está no VII grau, III grau e VI grau - VII grau no baixo (ex. Fá♯) - 8ª deve ser evitada e a 6ª duplicada <p>* para transformar 6ªs em outras consonâncias</p> <ul style="list-style-type: none"> - transferir as notas do baixo uma 3ª inferior - na cadência sincopada: a nota do baixo é colocada uma 5ª inferior
<p>DISSONÂNCIAS</p>	<p>* <u>diminuição</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - dissonância permitida em qualquer nota diminuída, exceto na primeira - dissonância permitida em notas repetidas de uma voz (comum na música vocal) <p>* <u>síncopa</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - dissonância resolvida em consonâncias imperfeitas pelo intervalo mais próximo <p>* <u>nota contra nota</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - trítone (4ª aum.) resolvido na 6ª - uma 2ª acima da nota inferior é inserida no trítone - semidiapente (5ª dim.) resolvida na 3ª - uma 2ª acima da nota superior é inserida na semidiapente produzindo aquela 6ª que pode ser colocada ao mesmo tempo com o intervalo de 5ª <ul style="list-style-type: none"> - diminuição em transição dupla - quando duas vozes realizam ao mesmo tempo a transição em movimento contrário em direção à sua consonância <p>* dissonância resolvida em consonância imperfeita (7ª-6ª; 9ª-10ª/3ª; 5ª-6ª; 4ª-3ª) em notas longas ou síncopas, enquanto em notas curtas e em diminuição essa regra não é estritamente seguida</p> <p>* a 7ª pode passar para uma 5ª quando as partes estão em movimento contrário</p>
<p>RELAÇÃO INARMÔNICA</p>	<p>* quando a nota de uma voz comparada com a nota seguinte transversalmente da outra voz produz um efeito dissonante. Devem ser evitadas, especialmente em composições a poucas vozes</p> <p>* não há relação inarmônica quando:</p> <ul style="list-style-type: none"> - o soprano se movimenta cromaticamente, enquanto o baixo salta uma 3ªm; - há a produção de uma 4ª dim. (que corresponde a 3ªM)

DESCANTE FLORIDO	<ul style="list-style-type: none"> - princípios básicos das consonâncias são os mesmos do contraponto simples - evitar 8^{as} em canções a duas ou três partes (exceto em movimento contrário ou quando uma das vozes se mantém na mesma nota) - vozes em consonâncias diferentes quando a composição tiver quatro ou mais vozes <p>* canção a duas vozes</p> <ul style="list-style-type: none"> - se duas vozes subirem ou descerem juntas por graus conjuntos devem estar em 3^{as} ou 6^{as} - vozes em movimento contrário – maior liberdade para alcançar consonâncias e dissonâncias - baixo pode passar da 3^a-6^a ou 6^a-3^a se o soprano permanecer em uma nota longa. - soprano pode passar da 3^a-6^a ou 6^a-3^a se o baixo permanecer em uma nota longa - composição mais admirável se o baixo imitar ou responder a linha melódica do soprano <p>* canções a mais vozes</p> <ul style="list-style-type: none"> - evitar que três partes subam e desçam juntas por graus conjuntos para evitar a sequência de 4^{as} entre duas vozes superiores: se a voz inferior delas for transposta uma 8^a acima e a voz superior for transposta uma 8^a abaixo, aquelas 4^{as} se tornarão 5^{as} - 5^aJ-5^a dim. - em notas curtas permitido em Simpson - 5^aJ-5^a dim. - em notas longas, deve-se manter a 5^aJ até que a outra voz se movimente para uma 6^a antes de chegar na 5^a dim.
-----------------------------	---

Tabela 2.13. Principais regras para a composição a partir do tratado de Simpson (1667).

ADVERTÊNCIAS
- bemol colocado na nota Mi para evitar a relação inarmônica com o Sib do baixo
- quando as notas do baixo se mantêm no mesmo local, as demais partes podem mudar de posição
- escala maior - permitida a utilização da 3 ^a M na finalização do soprano
- escala menor - 3 ^a M mais apropriada na voz interna na conclusão
- quando a 5 ^a é utilizada, a 6 ^a deve ser omitida e vice-versa, exceto na cadência quando a dissonância é alcançada por meio da síncopa
- 5 ^a dim. pode ser usada junto com a 6 ^a na cadência quando a nota do baixo está elevada
- efeito do salto intervalar pode ser amenizado subdividindo as notas
- primeira parte da divisão da figura musical deve ser consonância e a última não pode produzir 8 ^{as} ou 5 ^{as} paralelas com qualquer outra voz

Tabela 2.14. Advertências para a composição – Simpson (1667).

2.4. CONSIDERAÇÕES

De acordo com Herissone (2000, p. 113), no início do século XVII, o desenvolvimento em direção à música concebida harmonicamente em vez de melodicamente ocasionou o afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções harmônicas simples. Isso, por sua vez, incentivou os tratadistas a considerarem a harmonia como algo a mais do que apenas a sobreposição de intervalos a duas vozes - o que resultou em novos conceitos de tríade e inversão de acorde. A autora destaca ainda que os escritores germânicos nas primeiras décadas do século XVII tinham uma percepção mais avançada dos princípios triádicos do que seus contemporâneos na Inglaterra, mas, inversamente, a falta de apego às teorias modais do Renascimento permitiu que os autores ingleses desenvolvessem o conceito de tonalidade harmônica quase um século antes de se tornar aceitável no continente.

Em geral, a ênfase na praticidade levou os músicos ingleses à modernização, como pode ser observado no “novo método para compor quatro vozes em contraponto” de Champion (c. 1613) no qual uma tabela numérica auxilia o principiante na formação de acordes a quatro vozes. De qualquer forma, como apontado por Herissone (2000, p. 142), embora as regras que governem a organização harmônica de uma peça musical tenham sido transformadas durante o século XVII, as instruções de como escrever um contraponto e progressões nota contra nota se mostraram pouco desenvolvidas nos tratados ingleses e muitas permaneceram intimamente relacionadas com as instruções do Renascimento, como pode ser observado nos tratados de Morley (1597), Champion (c. 1613) e Simpson (1667).

Morley (1597), por exemplo, exhibe as regras de progressões a duas vozes a partir das correções das lições do aprendiz. Champion (c. 1613) apresenta basicamente a tradução de excertos do *Melopoieia* de Calvisius (1592) na porção destinada à sucessão de consonâncias perfeitas e imperfeitas, enquanto Simpson (1667) aborda rapidamente as progressões nota contra nota após a classificação dos intervalos. Em suma, os três autores são concordantes em proibir duas 5^{as} ou duas 8^{as} consecutivas, porém, diferente de Morley (1597), Simpson (1667) considera possível a sequência de duas 5^{as} das quais uma delas é diminuta e, inclusive, a considera de bom grado no descante florido.

Para Herissone (2000, p. 114), as regras rudimentares dadas pelos tratadistas ingleses do século XVII para a composição da música não diferem daquelas dadas no século XVI. De fato, os escritores iniciam os seus discursos explicando aos leitores a diferença entre os sons consonantes (uníssono/8^a, 5^a, 3^a e 6^a) e dissonantes (2^a, 4^a e 7^a). De modo geral, os autores concordam que há apenas três diferentes consonâncias que podem ser combinadas com o baixo:

3ª, 5ª e 8ª ou 3ª, 6ª e 8ª. Na maior parte dos casos, isso implica na omissão da 5ª quando a 6ª é utilizada e vice-versa.

Campion (c. 1613) não aborda questões relacionadas ao descante florido, como o tratamento das dissonâncias, no entanto Morley (1597) e Simpson (1667) as discutem em suas obras. Resumidamente, em Morley (1597), as dissonâncias são admitidas na última porção da nota e proibidas na primeira parte, exceto se estiverem em síncopa. Para Simpson (1667), as dissonâncias são permitidas na síncopa, na diminuição (notas de passagem) e nota contra nota. Dos três tratadistas, Simpson (1667) é o único que relata detalhadamente a aplicação da 4ª aum. e da 5ª dim., ao passo que Morley (1597) ilustra a possibilidade da 5ª dim. em uma determinada cadência devido a exigência do suspenso.

No século XVI, segundo Herissone (2000, p. 121-122), os alunos eram ensinados a compor música com mais de duas vozes simplesmente sobrepondo grupos de intervalos a duas partes. Isso implicava na memorização de longas tabelas das possíveis opções intervalares para cada voz dependendo dos intervalos entre as outras partes. Já no final do século XVI e início do XVII, apesar das instruções para a formação de acordes a mais de duas vozes permanecerem essencialmente contrapontísticas, como no tratado de Morley (1597), os músicos começaram a calcular seus intervalos a partir do baixo em vez do tenor - essa importante mudança sinalizou um movimento para uma percepção mais harmônica dos intervalos.

Na Inglaterra, a primeira sugestão da substituição do tenor pelo baixo é encontrada em Morley (1597), apesar de não ser muito clara, enquanto Campion (c. 1613) e Simpson (1667) sugerem nitidamente a adoção do baixo como fundamento para o cálculo dos intervalos. Além disso, o livro de Campion (c. 1613) inclui as referências mais antigas nos escritos ingleses da inversão triádica (utilização da 6ª) e também da tonalidade harmônica (escala maior e menor).

A partir da divisão da 5ª em duas 3ªs, Campion (c. 1613), assim como Simpson (1667), estabelecem a escala maior ou menor e suas cadências intermediárias apropriadas. Em síntese, na escala menor, as finalizações ocorrem no I grau, no V ou no III grau, ao passo que, na escala maior, as cadências sucedem no I grau, no V, no II e no IV grau.

A respeito da inversão triádica, Campion (c. 1613) é o primeiro autor a comentar a função do intervalo de 6ª como acorde de primeira inversão, pois, de acordo com o autor, o baixo nessas condições não é um baixo verdadeiro porque o verdadeiro baixo está posicionado uma 3ª inferior. Tanto Campion (c. 1613) como Simpson (1667) identificam as notas do baixo onde a 6ª pode ser inserida no lugar da 5ª. Para Campion (c. 1613), a 6ª pode ser usada quando o baixo está no III grau, no VI grau e no II grau, inclusive no VII grau que, pela necessidade, deve ter a 8ª do acorde excluída e substituída pela 3ª. Simpson (1667) esclarece que as 6ªs podem

ser empregadas quando o baixo está no III grau, no VI grau e no VII grau. Em seu exemplo com o VII grau no baixo, a 8ª é suprimida e a 6ª, dobrada.

Campion (c. 1613) e Simpson (1667) abordam a relação inarmônica entre as vozes. Essa falsa relação é geralmente produzida pela nota natural/bemol de uma voz em comparação com a nota alterada da outra voz que são facilmente identificadas pelas sílabas de solmização *mi* e *fá* estabelecidas na diagonal.

Após o estudo da maneira como os autores ingleses ensinam o contraponto/composição em seus tratados, pode-se concluir que os três são concordantes. Em geral, eles iniciam com exercícios a duas vozes nas quais as principais regras de condução são evidenciadas e prosseguem inserindo as vozes gradativamente em suas composições. Importante ressaltar que cada um deles aborda elementos que são, muitas vezes, semelhantes aos demais, porém cada um traz aquilo que considera imprescindível para a instrução de um jovem aprendiz. Sendo assim, a compreensão global dos três tratados possibilita uma análise mais apurada das obras musicais, pois apesar de Campion não discutir as dissonâncias em sua obra, isso não significa que a sua música é isenta de dissonâncias, por exemplo.

A seguir, uma breve descrição da metodologia utilizada para o ensino do contraponto e, conseqüentemente, da composição dos três autores que versam sobre esse assunto em seus tratados.

Morley (1597), assim como os demais autores, inicia os seus ensinamentos com canções a duas vozes. Para a composição de uma canção a três vozes, ele orienta o discípulo a elaborar, inicialmente, duas vozes sobre um cantochão por considerá-la mais difícil que compor intencionalmente três vozes distintas, enquanto o ensino da composição a quatro vozes se dá por meio da inserção de duas linhas internas em uma canção a duas vozes (soprano e baixo). Deve-se ressaltar que a utilização do baixo como fundamento para o cálculo dos intervalos ainda não está muito clara em Morley, já que em alguns momentos ele se refere ao tenor e em outras circunstâncias, ao baixo. De forma geral, Morley demonstra uma abordagem mais contrapontística em seus ensinamentos influenciada pelo continente, como pode ser observado nas tabelas com os acordes usuais para composições a três, quatro ou mais partes traduzidas de Zarlino.

Em Campion (c. 1613), o ensino da composição se dá por meio de uma tabela numérica para as progressões a quatro vozes. Essa tabela auxilia o jovem estudante a encadear as três vozes de acordo com a direção melódica do baixo. Além disso, três importantes inovações podem ser observadas em seu tratado: a adoção do baixo como fundamento; a identificação da

escala maior/menor e seus respectivos pontos cadenciais; e a inversão triádica com o emprego do intervalo de 6^a, assuntos também explorados em Simpson (1667).

Simpson (1667) ensina o passo a passo para a composição de uma fuga e, posteriormente, de um cânone. A metodologia usada para composições a quatro vozes consiste, em primeiro lugar, compor uma linha melódica para o baixo, em seguida, dispor o soprano e o contralto e, por último, o tenor em consonâncias diferentes. Esse processo pode ser aplicado em canções a cinco, seis, sete e oito vozes. Embora tenha ensinado a compor por meio da adição de uma voz após a outra por considerar a forma mais fácil, Simpson deixa claro que é permitido que o compositor conduza as vozes simultaneamente.

Em geral, é possível observar que Morley mantém muitos resquícios relacionados com as instruções contrapontísticas renascentistas, enquanto Champion (c. 1613) e Simpson (1667), apesar de ainda apresentarem regras que não diferem muito daquelas demonstradas no século XVI, tendem a uma concepção mais harmônica da música.

CAPÍTULO 3 – SOLMIZAÇÃO E CONTRAPONTO: A APLICAÇÃO DAS REGRAS

Este capítulo tem como objetivo discutir as semelhanças e/ou diferenças entre os tratados dos autores selecionados para esse estudo e suas obras musicais publicadas na Inglaterra no final do século XVI até meados do XVII.

Após investigar a maneira como a solmização, o contraponto e, conseqüentemente, a composição foram ensinados e abordados pelos tratadistas ingleses dos séculos XVI e XVII, serão averiguados se os tópicos descritos em suas obras coincidem com o conteúdo exibido nas canções por eles compostas.

O intuito não é um estudo harmônico ou textual das canções, mas apenas verificar se as regras da composição e da solmização que muitos destes compositores descrevem em seus tratados são factíveis na prática.

Para a elaboração desta análise, composições destinadas ao canto foram selecionadas por serem apropriadas à solmização e ao contraponto. Buscou-se, sempre que possível, inserir fragmentos dos tratados para ilustrar e auxiliar a compreensão da solmização e do contraponto.

As partituras foram transcritas para uma melhor visualização, porém os sinais de alteração b e \sharp foram mantidos como indicados no original porque auxiliam o cantor no momento da solmização. Em vez do sinal bequadro (\natural), o b pode indicar a anulação do \sharp , enquanto o \sharp pode anular o b . Apesar de não estar indicado no original, optamos por inserir b e \sharp entre parênteses na parte inferior/superior do pentagrama como precaução para a solmização, uma vez que não há um padrão sistemático para a duração de tais alterações. Além disso, as barras de compasso (ausentes no original) foram incluídas para facilitar a localização dos trechos discutidos, ao passo que as claves foram preservadas para que o excesso de linhas suplementares ou a alternância de claves fossem evitados. Por fim, as sílabas de solmização (Vozes) estão inseridas na parte superior do pentagrama com as seguintes abreviações: M (*mi*), F (*fá*), S (*sol*), L (*lá*), ao passo que os intervalos resultantes estão posicionados entre as partes musicais considerando a voz mais grave como fundamento para o seu cálculo.

Com relação ao repertório musical escolhido para análise, julgou-se apropriado a utilização de peças compostas pelos mesmos autores dos tratados como meio para verificar a viabilidade de aplicação das questões relacionadas à solmização e ao contraponto apontadas nos escritos.

Para que o estudo da solmização fosse viável, foram excluídas as composições instrumentais, já que podem extrapolar a tessitura vocal e apresentar alguns saltos intervalares inapropriados ao canto dificultando, portanto, a entonação das notas por meio das sílabas de solmização. Canções a uma voz acompanhada de alaúde, observadas por exemplo em Campion, também foram eliminadas, pois foram priorizadas composições predominantemente vocais que produzissem a harmonia necessária ao estudo da composição. Foram selecionadas para este estudo quarenta canções impressas no Reino Unido por autores dos tratados selecionados: Morley, Campion, Playford e Simpson. Não foram encontradas obras de William Bathe.

O período delimitado para esta investigação abrange as publicações impressas no Reino Unido entre c. 1590-1680 e é, portanto, bastante amplo. Foram levantados os seguintes livros dos autores selecionados para esse estudo que se enquadravam no quesito música predominantemente vocal com duas ou mais vozes.

THOMAS CAMPION (1567-1620)

* *The first booke of ayres* [1613]

* *The second booke of ayres* [1613]

THOMAS MORLEY (1557/8 – 1602)

* *Canzonets or Little short songs to three uoyces: newly pvblished* (1593)

* *The first booke of Balletts to five voyces* (1595)

* *The first booke of canzonets to two voyces* (1619) *** edição de 1595 - apenas a parte do Tenor

* *Canzonets or Litle short ayrs to five and sixe voices* (1597)

JOHN PLAYFORD ¹⁶⁰ (1623-1686/7)

* *The Musical Companion, in two books. The First Book containing Catches and Rounds for three voyces. The Second Book containing dialogues, gless, ayres and songs for two, three and four voyces* (1673).

¹⁶⁰ As composições originais de Playford são poucas - trata-se de peças vocais e instrumentais incluídas em diferentes publicações do autor.

CHRISTOPHER SIMPSON¹⁶¹ (1605-1669)

* *The Principles of Practical Musick delivered In a Compendious, Easie, and New Method: For the Instruction of Beginners, either in Singing or Playing upon Instruments. To which are Added, some short and easie Ayres designed for Learners* (1665).

WILLIAM BATHE (1564-1614)

Não foram encontradas composições de William Bathe. Sabe-se que, no início de 1592, Bathe começou seus estudos teológicos na Bélgica e nunca mais retornou à Inglaterra.

Uma tabela foi elaborada com a descrição de todas as canções presentes nas obras levantadas que viabilizou uma visão geral das composições destes autores¹⁶². Das cento e cinquenta e cinco canções levantadas, quarenta foram selecionadas com base no fato de abordarem muitos dos aspectos exibidos nas preceptivas inglesas. Destas, dezessete não possuem sinal de alteração na armadura de clave; doze apresentam um bemol; quatro exibem dois bemois; enquanto duas expõem três bemois em sua armadura. Além disto, quatro composições possuem dois sustenidos, ao passo que uma exhibe diferentes armaduras de clave em suas partes.

Autor	Canções levantadas	Canções analisadas
Thomas Morley	83	14
Thomas Campion	40	13
John Playford	17	6
Christopher Simpson	15	7
TOTAL	155	40

Tabela 3.1. Levantamento das canções.

Armadura de clave	Canções levantadas	Canções analisadas
sem alteração	68	17
um bemol	62	12
dois bemois	4	4
três bemois	2	2
dois sustenidos	4	4
diferentes	15	1
TOTAL	155	40

Tabela 3.2. Levantamento dos sinais da armadura de clave das canções.

¹⁶¹ Poucas das composições musicais de Simpson foram impressas, exceto àquelas incluídas como exemplos em seus livros. Algumas de suas composições sobreviveram em forma de manuscrito, por exemplo, os dois conjuntos de fantasias intitulados *The Monthes* e *The Seasons*. O tratado *The Division Viol or the Art of Playing upon a Ground* (1659) contém música altamente ornamentada e não serve para o propósito de análise dos conceitos relacionados à solmização.

¹⁶² Ver: Anexos, p. 343.

3.1. THOMAS MORLEY

3.1.1. Estudo da solmização

Considerando as composições destinadas ao canto, contabilizaram-se oitenta e três canções de Thomas Morley distribuídas em quatro livros:

- *Canzonets or Little short songs to three uoyces: newly pvblished* (1593)
- *The first booke of canzonets to two voyces* (1619) cuja primeira edição data 1595
- *The first booke of Balletts to five voyces* (1595)
- *Canzonets or Litle short ayrs to five and sixe voices* (1597)

Desse total, quatorze composições foram analisadas das quais sete possuem a clave **b** e as outras sete não. Abaixo, uma tabela com o título das peças escolhidas para as análises, a classificação (com ou sem bemol) e o livro ao qual pertencem:

<i>Canzonets or Little short songs to three uoyces: newly pvblished (1593)</i>	
<i>SEM BEMOL NA CLAVE</i>	<i>COM BEMOL NA CLAVE</i>
I – See, see, myne owne sweet iewell	XVII – Where art?
V – Hould out my hart	XVIII – What ayles my darling
<i>The first booke of Balletts to five voyces (1595)</i>	
<i>SEM BEMOL NA CLAVE</i>	<i>COM BEMOL NA CLAVE</i>
V – Singing alone sat my sweet Amarillis	XIII – Fyer, fyer
XVII – I loue alas I loue thee	XV – Those daintie Daffadillies
<i>Canzonets or Litle short ayrs to five and sixe voices (1597)</i>	
<i>SEM BEMOL NA CLAVE</i>	<i>COM BEMOL NA CLAVE</i>
XVIII – Stay hart	II- False loue did me inuegle
<i>The first booke of canzonets to two voyces (1619) * primeira edição 1595</i>	
<i>SEM BEMOL NA CLAVE</i>	<i>COM BEMOL NA CLAVE</i>
XI – Fyre and lightning	I – Goe ye my Canzonets
XV – In nets of goulden wyes	III – Sweet Nimphe

Tabela 3.3. Canções de Thomas Morley selecionadas para análise.

Das quatorze canções analisadas, dez são cançonetas (*canzonets*) e quatro são balés (*ballets*). De acordo com Morley,

The seconde degree of grauetie in this light musicke is giuen to Canzonets that is little shorte songs [...] which is in composition of the musick a counterfet of the Madrigal [...]. There is also another kind more light then this, which they tearme Ballette or daunces, and are songs [...] may likewise be daunced: these and all other kinds of light musicke sauuing the Madrigal are by a generall name called ayres. There be also an other kind of Ballets, commonlie called fa las, the first set of that kind which I haue seene was made by Gastaldi, if others haue laboured in the same field, I know not but a slight kind of musick it is, and as I take it deuised to be daunced to voices (MORLEY, 1597, p. 180).

O segundo grau de gravidade nessa música ligeira é dada às cançonetas, isto é, canções breves [...] que são, na composição da música, uma imitação do madrigal [...]. Há outro tipo [de música] mais leve que eles denominam balé ou danças e são canções que [...] podem ser dançadas. Esses e todos os outros tipos de música ligeira (exceto o madrigal) são chamados genericamente de 'árias'. Há também um outro tipo de balé normalmente denominado 'fa-la-la'. O primeiro conjunto desse tipo que vi foi composto por Gastaldi¹⁶³. Não sei se outros trabalharam na mesma área, mas é uma espécie de música ligeira e, a meu ver, concebida para ser dançada a vozes.

Segundo Deford (*Grove Music Online*), a cançoneta inglesa foi inspirada nas cançonetas italianas, mas seus textos eram limitados a uma única estrofe e suas composições musicais mais longas e contrapontísticas. Para Jacobson (1996, p. 82), a cançoneta agradou mais ao gosto elisabetano e alguns aspectos da sua forma e de seu caráter foram muitas vezes incorporados aos madrigais ingleses. De acordo com Cusick (*Grove Music Online*), a obra *Balletts to Five Voyces* (1595), publicada em inglês e em italiano, de Thomas Morley imitava a estrutura a cinco vozes do popular *Balletti a Cinque Voci* (1591) de Gastaldi. Como apontado pela autora, embora Morley conhecesse a tradição de se dançar com tais canções, supõe-se que os seus balés, assim como aqueles de seus sucessores ingleses, não eram destinados à dança.

Para fins didáticos, optamos por discutir primeiramente a solmização das peças que não possuem a clave **b** e, em seguida, as que apresentam o **b** no início do pentagrama¹⁶⁴. Os tópicos relevantes observados durante o processo de solmização serão abordados e exemplificados por meio de alguns excertos extraídos das próprias composições, já que a inclusão de todas as ocorrências tornaria o texto demasiadamente longo.

Recapitulando, Morley ensina a solmização por meio das mutações entre as deduções cujas propriedades podem ser *b durum*, *naturalis* ou *b molle*. Na propriedade *b durum*, a Voz *mi* é cantada no signo **bfá ♯ mi**. Na *naturalis*, pode-se preferir tanto *mi* quanto *fá* em **bfá ♯ mi**, dependendo da ausência ou da presença da clave **b** no início do pentagrama. Na propriedade *b molle*, a Voz *fá* deve ser pronunciada no signo **b fá ♯ mi**.

¹⁶³ Giovanni Giacomo Gastaldi (c. 1554–1609) – compositor italiano conhecido por suas publicações *Balletti a Cinque Voci* (1591) e *Balletti a tre voci* (1594) que contêm passagens com sílabas sem sentido, por exemplo, “fa la la”.

¹⁶⁴ A solmização completa de todas as composições está disponível em Anexos. Cf. p. 364.

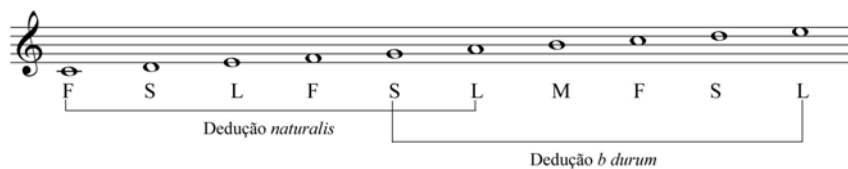
ee								lá
dd						lá		sol
cc						sol		fá
bb						fá	♯mi	
aa					lá	mi	ré	
g					sol	ré	ut	
f					fá	ut	[7]	
e					lá	mi	[6]	
d					sol	ré		
c		lá	sol	fá	ut			
b		sol	fá	♯mi	[5]			
a	lá	mi	ré	ut				
G	sol	ré	ut					
F	fá	ut	[4]					
E	lá	mi	[3]					
D	sol	ré						
C	fá	ut						
B	mi	[2]						
A	ré							
Γ	ut							
	[1]							

[1] Propriedade *b durum*
 [2] Propriedade *naturalis*
 [3] Propriedade *b molle*
 [4] Propriedade *b durum*
 [5] Propriedade *naturalis*
 [6] Propriedade *b molle*
 [7] Propriedade *b durum*

Tabela 3.4. Propriedades das deduções no âmbito do *gammaut*.

A mutação, ou seja, a passagem de uma dedução (hexacorde) para a outra nas melodias ascendentes ocorre quando se atinge a Voz *lá* da dedução atual, enquanto nas melodias descendentes, busca-se sempre o *lá* da nova dedução. Note que os semitons recaem entre as Vozes *lá-fá / mi-fá* (ascendente) e *fá-mi / fá-lá* (descendente).

As peças que não exibem o **b** no início estão em *cantus durus*, isto é, as mutações ocorrem entre as deduções *b durum-naturalis* e a Voz *mi* deve ser proferida no signo **♭ fá ♯ mi** (Sib).



Exemplo 3.1. Melodia em *cantus durus*.

A ocorrência do bemol no signo **♭ fá ♯ mi** (Sib) em algumas das canções em *cantus durus* altera a sílaba de solmização *mi* para *fá*, pois a dedução passa da propriedade *naturalis* para a propriedade *b molle*. Nesses casos, não há dificuldade quando a linha melódica atinge o Sib e retorna em movimento descendente, pois basta abaixar a entonação da nota em meio tom trocando a sílaba *mi* pela *fá* (conhecido também como a regra *fá supra lá*), como pode ser observado em “I – See, see, myne owne sweet iewell” (Ex. 3.2) e “V – Hould out my hart” (Ex. 3.3).

Example 3.2 shows a musical score with three staves: Cantus, Altus, and Bassus. Above the staves are solfège letters: Cantus (S, F, F S F M L, F F L S S S), Altus (M S L F L, F L F S L L, F F S F M L M F L M F M), and Bassus (S S S F S F S L F F, F F F F F S). A red box highlights the sequence 'M S L F L' in the Altus staff.

Exemplo 3.2. Presença do bemol no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ em *cantus durus* / “I - See, see, myne owne sweet iewell” (1593).

Example 3.3 shows a musical score with three staves: Cantus, Altus, and Bassus. Above the staves are solfège letters: Cantus (M S S S F, F L F S L F, S S S L), Altus (S M S L, S F M S L M F), and Bassus (S F L F, S L M F, S S). A red box highlights the sequence 'S F L F' in the Bassus staff.

Exemplo 3.3. Presença do bemol no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ em *cantus durus* / “V - Hould out my hart” (1593).

Por outro lado, quando há ocorrência do $\text{Si}\flat$ em *cantus durus* e a melodia prossegue ascendente, as sílabas de solmização das notas posteriores são alteradas, pois naquele momento a propriedade deixa de ser *b durum* e passa a ser *b molle*. Na composição “V- Hould out my hart” (Ex. 3.4), por exemplo, o \flat no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ obriga a mutação para a propriedade *b molle* e a sequência $\text{Si}\flat$ -Dó é solmizada *f\grave{a}*-*sol*.

Example 3.4 shows a musical score with three staves: Cantus, Altus, and Bassus. Above the staves are solfège letters: Cantus (L S S F L F S S L S F L S L F S F), Altus (F L S F M L F L S F M F L), and Bassus (F F S S F F S F S, F S S F S). A red box highlights the sequence 'F S' in the Bassus staff.

Exemplo 3.4. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em *cantus durus* / “V- Hould out my hart” (1593).

O mesmo pode ser observado nas canções “XI – Fyre and lightning” (Ex. 3.5) e “XV – In nets of goulden wyes” (Ex. 3.6) cujas melodias também prosseguem ascendente. Nesses casos, a inclusão do \flat no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ impõe a sílaba *f\grave{a}* fazendo com que a nota seguinte (Dó) seja solmizada *sol*, enquanto a próxima nota (Ré) adquira a Voz *lá* de acordo com a propriedade *b molle*. Observe, no Ex. 3.5, que a solmização retorna ao seu estado original (propriedade *b durum*) no próximo compasso com a nota $\text{Si}\natural$ que é solmizada *mi*.

21 L S L M F S S F S L L L S L M F S S F S
 Cantus
 F F S L S L F S S S F S L L L S L F S S S
 Tenor

Exemplo 3.5. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em *cantus durus* / “XI - Fyre and lightning” (1595/1619).

21 S S S F L F S L M F M L S L L L S L
 Cantus
 F S F L F S L S L M F L S F M L L L S L F
 Tenor
 (b)

Exemplo 3.6. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol em *cantus durus* / “XV - In nets of goulden wyes (1595/1619).

A transição entre a propriedade *b durum* e *b molle* é possível porque os signos *f fá ut*, *g sol ré ut* & *aa lá mi ré* pertencem, na realidade, à propriedade *naturalis* facilitando a passagem de uma propriedade para a outra, dessa forma:

Dedução *naturalis* Dedução *b durum*
 Dedução *naturalis* Dedução *b molle*

Exemplo 3.7. Sílabas de solmização em comum entre as melodias *b durum* e *b molle*.

Em suma, a alteração pelo bemol em movimento ascendente das melodias em *cantus durus* faz com que as sílabas utilizadas para a solmização daquele trecho pertençam à propriedade *b molle*. Dessa forma, a Voz *mi* é substituída pelo *fá* em $\flat f\acute{a} \equiv mi$ (Sib) e as demais notas também têm as suas sílabas modificadas de acordo com a propriedade *b molle*. Em algumas sequências descendentes, no entanto, o bemol pode dificultar a solmização.

Com relação à solmização das notas alteradas pelo sustenido, embora Morley não discuta em seu tratado, pode-se observar que a presença do \sharp não modifica a Voz na penúltima nota do último exemplo de canto-chão fornecido ao aprendiz (Fig. 3.1). Sendo assim, conclui-se que o sustenido apenas eleva a entonação da nota, enquanto a sílaba de solmização mantém-se inalterada.



Figura 3.1. Solmização da nota alterada pelo sustenido (Morley, 1597, p. 9).

Após análise das canções de Thomas Morley, constatou-se a incidência do \sharp , em geral, nas finalizações das frases musicais, seja para elevar a entonação da nota ou para anular a clave b nas composições em *cantus mollis* (assunto detalhado adiante).

Observou-se, nas composições em *cantus durus*, que o sustenido aparece, em geral, nos signos *f fá ut* (sílabas *fä*), *c sol fá ut* (sílabas *fä*) & *g sol ré ut* (sílabas *sol*). Abaixo, alguns excertos com sustenidos cujas Vozes não sofrem alteração, apesar da entonação ser elevada.

Exemplo 3.8. Solmização das notas alteradas pelo sustenido em *cantus durus* / “I – See, see, myne owne sweet iewell” (1593).

Exemplo 3.9. Solmização das notas alteradas pelo sustenido em *cantus durus* / “XVII – I loue alas” (1595).

Em alguns trechos das canções analisadas, a melodia que apresenta o \sharp prossegue ascendente ou descendente, como no *sextus* da canção “XVIII – Stay hart runne” (Ex. 3.10). Nesse caso, a nota Mi (signo e *lá mi*) prossegue ascendente para *Fá \sharp* (*f fá ut*) com as sílabas *lá-*

fá que representam um semitom, porém o intervalo entre Mi-Fá \sharp é de um tom. Nessas situações, deve-se atentar para a correta entonação das notas.

Exemplo 3.10. Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em *cantus durus / sextus* “XVIII – Stay hart runne” (1597).

Abaixo, outros excertos extraídos das composições em *cantus durus* nos quais o sustenido está inserido em passagem por grau conjunto ascendente (Ex. 3.11 e Ex. 3.12) e descendente (Ex. 3.13 e Ex. 3.14) cujas sílabas de solmização não sofrem alterações.

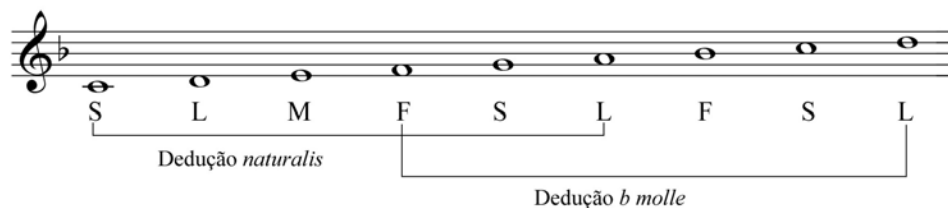
Exemplo 3.11. Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em *cantus durus / cantus* “V – Singing alone sat my sweet (1595).

Exemplo 3.12. Solmização da passagem ascendente alterada pelo sustenido em *cantus durus / cantus* “XVIII – Stay hart” (1597).

Exemplo 3.13. Solmização da passagem descendente alterada pelo sustenido em *cantus durus / cantus* “V – Singing alone sat my sweet Amarillis” (1595).

Exemplo 3.14. Solmização da passagem descendente alterada pelo sustenido em *cantus durus / altus* “XVII – I loue alas I loue thee” (1595).

As canções que possuem a clave \flat no início do pentagrama estão em *cantus mollis* e suas mutações ocorrem entre as deduções *b molle-naturalis*. Nessas composições, a Voz *fá* deve ser cantada necessariamente em \flat fá ♯mi (Sib).



Exemplo 3.15. Melodia em *cantus mollis*.

Da mesma forma que o \flat altera a sílaba *mi* para *fá* no signo \flat fá ♯mi em *cantus durus*, a presença do \flat no signo e *lá mi* (Mib) em *cantus mollis* também modifica a sílaba *mi* para *fá*, pois, como Morley elucida (1597, p. 7), é possível cantar *fá* no signo E *lá mi* alterando um pouco a entonação.

Em geral, não há dificuldades na solmização daquelas passagens que alcançam o Mib e não prosseguem em movimento ascendente, como pode ser observado nos exemplos abaixo:

Exemplo 3.16. Presença do bemol no signo ee *lá* em *cantus mollis* / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).

Exemplo 3.17. Presença do bemol no signo ee *lá* em *cantus mollis* / “III – Sweet Nimphe” (1595/1619).

No entanto, quando há ocorrência do Mib em *cantus mollis* e a melodia continua ascendente, as Vozes das notas posteriores devem ser alteradas durante a solmização. Morley não descreve especificamente esse processo em seu tratado, porém no penúltimo exemplo dado ao aprendiz para a prática da solmização, pode-se notar que após a inclusão do Mib, as notas posteriores ascendentes têm suas sílabas modificadas (Fig. 3.2). Deste modo, o signo *f fá ut* é solmizado *sol*, enquanto *sol ré ut* recebe a sílaba *lá*, assim:

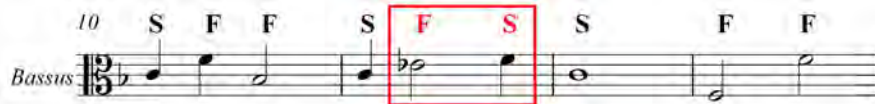


Figura 3.2. Solmização da sequência ascendente alterada pelo bemol (MORLEY, 1597, p. 9).

Exemplos dessa solmização podem ser observados no *altus* da composição “XV – Those daintie Daffadillies” (Ex. 3.18) e no *bassus* do “XVII – Where art” (Ex. 3.19).



Exemplo 3.18. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol no signo e lá mi em *cantus mollis / altus* “XV- Those daintie Daffadillies” (1595).



Exemplo 3.19. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol no signo e lá mi em *cantus mollis / bassus* “XVII- Where art” (1593).

Na solmização do Mib na linha do *bassus* nos compassos iniciais da canção “XV – Those daintie Daffadillies” (Ex. 3.20), a nota alterada é alcançada em grau conjunto descendente e para evitar, a princípio, a sequência *fá-fá* (Fá-Mib), considerou-se o Mib ao preencher o salto intervalar (Ex. 3.21). Essa sugestão justifica-se por meio do penúltimo exemplo dado ao aprendiz (Fig. 3.2) no qual é possível observar a modificação das sílabas entre a décima e a décima segunda semibreves com a sequência *sol-sol-fá* (Dó-Fá-Mib).



Exemplo 3.20. Presença do bemol no signo e lá mi em *cantus mollis / quintus* e *bassus* “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).



Exemplo 3.21. Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo E lá mi / *bassus* “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).

O mesmo pode ser aplicado na solmização da passagem melódica Fá-Mib do *altus* na canção “II – False loue did me” (Ex. 3.22), já que o salto Ré-Fá permite a sequência *lá-sol* facilitando, então, a entonação da nota alterada com o emprego da Voz *fá* no compasso seguinte.

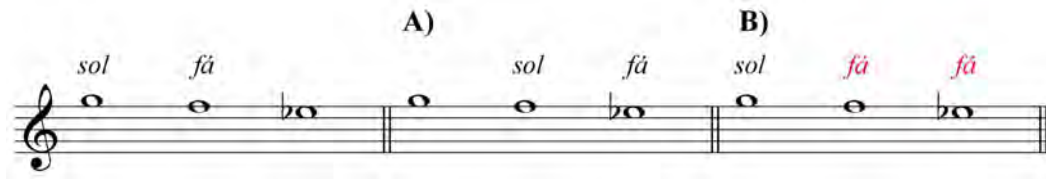
Exemplo 3.22. Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo E *lá mi* / *altus* “II – False loue did me” (1597).

A acomodação da sílaba *fá* na nota alterada pelo \flat é dificultada quando a melodia segue em grau conjunto, diferente dos exemplos anteriores cujos saltos permitem esse ajuste. No *altus* da composição “XV – Those daintie Daffadillies” (Ex. 3.23), a sugestão para a solmização do décimo terceiro compasso repete a sílaba *fá* nas duas notas (Fá & Mib) mantendo, porém, a entonação dos intervalos.

Exemplo 3.23. Solmização do trecho em grau conjunto com bemol no signo e *lá mi* em *cantus mollis* / *altus* “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).

Essa sugestão é válida, pois ao recordar os ensinamentos de Bathe (c. 1596), um dos únicos autores a descrever o passo a passo para a entonação apropriada dos bemois e dos sustenidos, cada intervalo deve ser afinado separadamente com o auxílio de “sílabas imaginárias” que permitem a entonação exata daquele intervalo musical e, em seguida, aquelas notas são renomeadas utilizando as sílabas pertencentes à correta solmização mantendo, assim, a entonação adequada dos intervalos¹⁶⁵. Essa renomeação permite que o cantor afine corretamente o intervalo de um tom entre Fá-Mib (Ex. 3.24-A). Após entonar este intervalo empregando as sílabas “imaginárias” *sol-fá*, o cantor deve retornar ao início e renomear as notas de acordo com a escala à qual pertencem (Ex. 3.24-B):

¹⁶⁵ Cf. p. 67-68.



Exemplo 3.24. Entonação da nota alterada pelo bemol.

No décimo quarto compasso, por outro lado, é possível proferir a sílaba *sol* em *fã ut* ao considerar o Mib no preenchimento do salto intervalar:

Exemplo 3.25. Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e *lá mi / altus* “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).

O mesmo ocorre nas canções “XVIII – What ayles my darling” (Ex. 3.26) e “II – False loue did me” (Ex. 3.27). Observe que a melodia prossegue em grau conjunto impossibilitando a adequação das sílabas de solmização. Por isso, as passagens Fá-Mib são solmizadas *fã-fã*. O salto intervalar no *bassus* do Ex. 3.26, em contrapartida, permite o emprego da Voz *sol* em *fã ut* (Ex. 3.28).

Exemplo 3.26. Solmização da passagem alterada pelo \flat no signo e *lá mi* em *cantus mollis* / “XVIII – What ayles my darling” (1593).

Exemplo 3.27. Solmização da passagem alterada pelo \flat no signo e *lá mi* em *cantus mollis / quintus* “II – False loue did me” (1597).

Exemplo 3.28. Demonstração da solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo e *lá mi* – *bassus* “XVIII – What ayles my darling” (1593).

O bemol também pode ser inserido como acidente de precaução para sanar possíveis dúvidas no momento da solmização, já que a duração das alterações não é muito consistente e a partitura original não apresenta barras de compasso.

Exemplo 3.29. Bemol como sinal de precaução / “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).

Com relação às notas alteradas pelo sustenido, em geral, não há dificuldades em *cantus mollis* na solmização dos signos *f fá ut* (Fá#) & *c sol fá ut* (Dó#), já que suas Vozes são mantidas e suas entonações elevadas.

Exemplo 3.30. Solmização de passagens alteradas pelo sustenido em *cantus mollis* / *altus* & *tenor* “II – False loue did me” (1597).

Em contrapartida, muitas dúvidas surgiram no que diz respeito à solmização do signo *b fá mi* elevado (Si#) em *cantus mollis*, uma vez que Morley não exhibe em seus exemplos uma composição em *cantus mollis* cuja clave *b* é anulada pelo #.

A princípio, intentou-se seguir o preceito da solmização por meio das mutações, no entanto a mudança da propriedade *b molle* para *b durum* (ao qual o Si# pertence) trouxe alguns inconvenientes durante a solmização. Assim como o solfejo nos dias de hoje, a solmização serve para que o cantor entone as notas e, em seguida, substitua as sílabas pela letra da canção. Pensando em uma situação na qual o cantor deve solmizar uma melodia à primeira vista e com isso ajustar a entonação daquela nota, é importante facilitar o processo de solmização, pois, como afirma Morley, não importa como se nomeia as notas, desde que a correta entonação seja

mantida. Por esse motivo, após tentativas de solmização intercalando a propriedade *b molle* / *b durum* em trechos que apresentavam a nota Si \sharp em *cantus mollis*, concluiu-se que o mais simples e eficaz era manter a sílaba de solmização *fá* elevando a entonação em meio tom, como ocorre com as demais notas alteradas pelo sustenido.

Ademais, Bathe (c. 1596) demonstra em seu tratado como o estudante deve proceder na entonação de uma nota alterada que não pertence à escala (Ex. 3.31)¹⁶⁶. Para entonar perfeitamente o intervalo de meio tom entre as notas Dó-Si \sharp , deve-se deslocar mentalmente o *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada (Ex. 3.31-A). Após entonar esta passagem (Dó-Si \sharp) com as sílabas *fá-mi*, o cantor deve retornar ao início e empregar as sílabas de solmização de acordo com a escala à qual pertencem. Assim, o fragmento Dó-Si \sharp -Si \flat recebe as Vozes *sol-fá-fá* (Ex. 3.31-B).



Exemplo 3.31. Entonação da nota alterada pelo sustenido.

Diante dos fatos expostos, nas canções em *cantus mollis*, como “XIV – Fyer fyer” (Ex. 3.32), “II – False loue did me” (Ex. 3.33), “XVII – Where art” (Ex. 3.34) etc., o signo \flat *fá* \sharp *mi* alterado pelo \sharp é solmizado *fá* elevando a entonação da nota em meio tom.

Exemplo 3.32. Solmização do signo \flat *fá* \sharp *mi* alterado pelo sustenido em *cantus mollis* / “XIV – Fyer fyer” (1595).

¹⁶⁶ Cf. p. 72-73.

Example 3.33 shows a musical score with five staves: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. Above each staff are solmization letters. In the Cantus staff, the letters are L, L, L, F, L, S, F, S, L, S, and a red box highlights the final 'F'. In the Quintus staff, the letters are S, S, S, S, F, F, L. In the Altus staff, the letters are F, L, L, S, S, L, F, S, S. In the Tenor staff, the letters are S, S, S, S, L, F, S, L, L. In the Bassus staff, the letters are S, F, F, S, L, F, F, S, S. Red boxes also highlight the 'F' letters in the Altus and Bassus staves.

Exemplo 3.33. Solmização do signo $b f\# mi$ alterado pelo sustenido em *cantus mollis* / “II – False Loue did me” (1597).

Example 3.34 shows a musical score with three staves: Cantus, Altus, and Bassus. Above each staff are solmization letters. In the Cantus staff, the letters are L, S, F, M, L, S, S, F, S, S, F, L, S, F, F. A red box highlights the letters 'S, F, S'. In the Altus staff, the letters are F, L, S, F, S, S, F, L, S, S, F, M, L, S, F, L, S. A red box highlights the letters 'S, F, S'. In the Bassus staff, the letters are F, M, L, S, F, S, L, M, F, F, S, F, L, S, S, S, F, L.

Exemplo 3.34. Solmização do signo $b f\# mi$ alterado pelo sustenido em *cantus mollis* / “XVII – Where art” (1593).

Thomas Morley é o único autor inglês que ensina a solmização por meio das deduções, propriedades (*b molle*, *b durum*, *naturalis*) e mutações. Para ele, as três propriedades são encontradas no canto-chão, mas no canto figurado apenas duas são usadas: *b molle* e *b durum* (MORLEY, 1597, p. 203). Considerando isso, as mutações operam entre as propriedades *b durum-naturalis* no *cantus durus* e entre as propriedades *b molle-naturalis* no *cantus mollis*. De fato, Morley segue rigorosamente essa característica em suas composições musicais já que suas armaduras de clave exibem, no máximo, um bemol.

Após análise da solmização das canções em *cantus durus* (Voz *mi* no signo $b f\# mi$) e em *cantus mollis* (Voz *fá* no signo $b f\# mi$), constatou-se que, em geral, não há dificuldades quando as melodias se mantêm inalteradas. No entanto, nos trechos que apresentam alterações (*b* ou $\#$), a solmização requer atenção.

Em resumo, o $\#$ eleva meio tom sem afetar a sílaba de solmização e pode ser encontrado nos signos *f fá ut* ($F\#$), *c sol fá ut* ($D\#$) & *g sol ré ut* ($Sol\#$). Já o *b*, geralmente posicionado no signo $b f\# mi$ (*cantus durus*) e no signo *e lá mi* (*cantus mollis*), transforma a Voz *mi* em *fá* tornando-a meio tom mais grave.

Não há inconvenientes nos trechos que atingem Sib ou Mib e retornam em movimento descendente, pois basta trocar *mi* pelo *fá* na nota alterada. Por outro lado, a presença do Sib em seqüências ascendentes em *cantus durus* faz com que as notas posteriores à alteração tenham suas Vozes modificadas, pois nesse momento, devido à mutação, a melodia pertence à propriedade *b molle*. Dessa forma, a seqüência Lá-Sib-Dó-Ré é cantada *lá-fá-sol-lá*, diferente de *lá-mi-fá-sol* da passagem Lá-Si♯-Dó-Ré cuja propriedade é *b durum*. Semelhantemente, a ocorrência do Mib em movimento ascendente em *cantus mollis* também modifica as Vozes das notas subsequentes resultando a mesma solmização *lá-fá-sol-lá* para a seqüência Ré-Mib-Fá-Sol.

Uma das maiores dificuldades foi a solmização das passagens cujas notas alteradas pelo bemol eram alcançadas por grau conjunto descendente. Isso foi observado em duas situações: a) salto intervalar antes da seqüência Fá-Mib (*cantus mollis*) ou Dó-Sib (*cantus durus*); b) sucessão Mi♯-Fá-Mib (*cantus mollis*) ou Si♯-Dó-Sib (*cantus durus*). No primeiro caso, o salto permitiu que aquele intervalo fosse preenchido mentalmente considerando a nota alterada. Sendo assim, a sílaba *sol* foi utilizada na nota Fá (*cantus mollis*) ou Dó (*cantus durus*) facilitando a entonação da nota seguinte Mib (*cantus mollis*) ou Sib (*cantus durus*) que deve, por necessidade, receber a Voz *fá*. No segundo caso, Morley não discute em seu tratado as passagens nas quais a nota alterada é alcançada em grau conjunto descendente, por exemplo, Mi♯-Fá-Mib ou Si♯-Dó-Sib. Para a solmização de tais trechos, os ensinamentos sobre a solmização de notas alteradas pelo bemol exibidas por Bathe (c. 1596) foram considerados. Dessa forma, optou-se por repetir a sílaba *fá* para entoar as duas alturas, como *mi-fá-fá* (Mi♯-Fá-Mib) ou *mi-fá-fá* (Si♯-Dó-Sib), uma vez que, como Morley (1597, p. 4) argumenta, não importa a maneira como as notas são nomeadas desde que a entonação seja mantida.

Outro ponto importante que gerou dúvidas durante as análises diz respeito à presença do sinal ♯ para anular a clave *b* nas canções em *cantus mollis*. Infelizmente, Morley não discute e nem exhibe em seus exemplos uma composição em *cantus mollis* com alteração no signo *b fá ♯ mi* deixando, portanto, margens para incertezas. Após inúmeras tentativas de solmização empregando os ensinamentos das mutações, constatou-se que a frequente alteração (*b molle / b durum*) resultante da elevação do signo *b fá ♯ mi* (Si♯) traria inconvenientes para o canto

simultâneo das partes, já que em determinados momentos a mesma nota poderia ter duas sílabas diferentes pronunciadas concomitantemente. Mais uma vez, as informações apresentadas por Bathe (c. 1596) ajudaram a solucionar essa questão. Dessa forma, assim como ocorre nos signos *f fá ut, c sol fá ut & g sol ré ut*, considerou-se o \sharp no signo *b fá ♯ mi* como sinal de alteração tornando aquela nota meio tom mais aguda sem modificar sua Voz.

Por fim, a solmização, assim como o solfejo nos dias de hoje, é passível de ser executada com muita prática. Deve-se lembrar que esse era o sistema corrente na época desses compositores e, portanto, a base para a composição de qualquer canção daquele período. Sendo assim, acredita-se que esse estudo e prática podem enriquecer a execução das obras musicais fundamentadas no *gammaut*, além de fornecer informações relevantes para aqueles que se interessam por esse e por outros repertórios dos séculos XVI e XVII.

3.1.2. Estudo do contraponto

Como relatado no Cap. 2, Morley apresenta as normas para a composição a duas ou a mais vozes à medida que o discípulo compõe seus exercícios. A princípio, as lições são elaboradas em contraponto simples nota contra nota e, em seguida, o mestre inclui gradualmente a subdivisão das figuras musicais, o uso das dissonâncias, da síncopa, a inserção de outras vozes, a técnica imitativa etc. As principais regras que devem ser observadas em composições a duas vozes servirão, posteriormente, de base para a elaboração de obras a mais vozes.

Para esse estudo foram selecionadas canções a duas, três, cinco e seis partes publicadas pelo autor e adequadas ao nosso propósito. Para simplificar a visualização dos intervalos resultantes da sobreposição das vozes na partitura, optou-se por utilizar os números considerando apenas a primeira oitava. Ademais, para que a partitura ficasse menos poluída, preferiu-se excluir o “J” da 5ªJ, por exemplo, indicando apenas o trítone, seja com a abreviação “d” para diminuto ou “a” para aumentado.

A adoção do tenor ou do baixo para o processo composicional ainda é confusa em Morley, no entanto o autor proporcionou alguns exemplos ao aprendiz para que percebesse como as outras partes se posicionam em relação ao baixo. Dessa forma, para uma padronização da análise das canções compostas por Morley, adotou-se o baixo como fundamento.

Os tópicos observados foram as 8^{as} e as 5^{as} paralelas, as progressões entre intervalos perfeitos (5^a-8^a / 8^a-5^a / 8^a-1^a), além das dissonâncias, cadências e imitação¹⁶⁷.

¹⁶⁷ As análises estão disponíveis para consulta em Anexos, p. 460.

Resumidamente, a primeira regra consiste em evitar duas 5^{as} ou duas 8^{as} consecutivas na mesma direção mesmo que uma delas seja diminuta. Contudo, foram encontradas duas sucessões de 5^{as} paralelas.

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The score is in G major and 3/4 time. The Cantus part (treble clef) has a red box around two consecutive descending fifth intervals (G4-F4 and E4-D4) in the final measure. The Altus part (bass clef) also has a red box around two consecutive descending fifth intervals (C3-B2 and A2-G2) in the same measure. The other parts (Quintus, Sextus, Tenor, Bassus) are mostly silent in this measure.

Exemplo 3.35. 5^{as} consecutivas em movimento descendente – proibido / “XVIII – Stay hart” (1597).

The image shows a musical score for six voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in D minor and 3/4 time. The Cantus part (bass clef) has a red box around two consecutive descending fifth intervals (F3-E3 and D3-C3) in the second measure. The Bassus part (bass clef) also has a red box around two consecutive descending fifth intervals (G2-F2 and E2-D2) in the same measure. The other parts (Quintus, Altus, Tenor) are mostly silent in this measure.

Exemplo 3.36. 5^{as} consecutivas em movimento descendente – proibido / “XIV – Fyer, fyer” (1595).

Notou-se também uma sequência de duas 8^{as} consecutivas ascendentes entre *cantus* e *bassus* na composição “V – Hould out my hart” (Ex. 3.37). *Philomathes* comete um erro semelhante em seu primeiro exercício com semínimas e descante sincopado corrigido pelo mestre, já que a pausa da mínima não impede duas 8^{as} em movimento paralelo¹⁶⁸. Nas demais canções, não foram encontradas 8^{as} ou 5^{as} paralelas.

¹⁶⁸ Cf. p. 133.

Exemplo 3.37. 8^{as} consecutivas em movimento ascendente – proibido / “V – Hould out my hart” (1593).

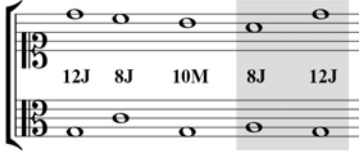
Os intervalos perfeitos variados são permitidos, como 5^a-8^a em movimento contrário ou

descendente, assim: . Já a passagem 5^a-8^a em movimento ascendente é proibida, no entanto permitida nas imitações ou em canções a mais vozes e foi observada em três das quatorze composições analisadas.

Exemplo 3.38. Progressão 5^a-8^a (movimento ascendente) permitida em canção a mais vozes / “XVII – I loue alas” (1595).

Exemplo 3.39. Passagem 5^a-8^a (movimento ascendente) permitida em canções a mais vozes / “II – False loue did me” (1597).

Morley também desaprova o que ele chama de “batendo a cara na oitava” (*hitting the eight on the face*) que é quando se alcança uma 8^a e, em seguida, salta-se para outra consonância

perfeita: . Essa configuração, em particular, foi encontrada em duas passagens das quais uma delas ocorre por causa da imitação.



Exemplo 3.40. Passagem 8^a-5^a (batendo a cara na oitava) / “XVII – Where art” (1593).



Exemplo 3.41. Passagem 8^a-5^a (batendo a cara na oitava) / “XVIII – Stay hart” (1597).

Observaram-se também situações nas quais a voz superior desce com salto e a inferior desce em grau conjunto (Ex. 3.42), todavia não ficou muito claro se esta progressão é considerada imprópria por Morley, uma vez que não há muitos exemplos com essas características exibidos no decorrer de seu tratado. De qualquer forma, foram indicadas nas partituras como “batendo a cara na oitava”, já que a 8^a é alcançada e, em seguida, uma das vozes salta para outra consonância perfeita.

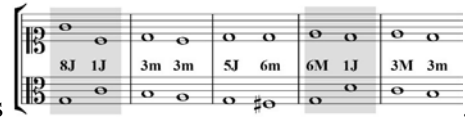
Exemplo 3.42. Progressão 8^a-5^a (voz superior desce com salto e a inferior desce em grau conjunto) / “II – False loue did me inuegle” (1597).

Por outro lado, Morley elucida que não é bom passar da 8^a para a 5^a por meio do salto com as duas vozes ascendentes. Apesar de ser considerada uma progressão de pouco valor, observaram-se algumas passagens desse tipo nas canções analisadas.

Exemplo 3.43. Passagem 8^a-5^a com as duas vozes ascendentes / “I – See, see myne owne sweet iewell” (1593).

Exemplo 3.44. Passagem 8^a-5^a com as duas vozes ascendentes / “XIV – Fyer, fyer” (1595).

A partir da primeira lição de contraponto composta pelo aprendiz, Morley estabelece duas regras relacionadas ao uso do uníssono: proibido descer da 8^a-1^a e da 6^a-1^a tanto ascendente



quanto descendente no caso de composições a duas vozes

De fato, os uníssonos nas obras analisadas a duas vozes foram alcançados com uma das vozes se mantendo na mesma nota.



Exemplo 3.45. Progressão 6^a-1^a em composição a duas vozes / “XV – In nets of goulden wyes” (1619/1595).



Exemplo 3.46. Progressão 8^a-1^a em composição a duas vozes / “XI – Fyre and lightning” (1619/1595).

Com relação às dissonâncias, Morley informa que são admitidas na última parte da nota e proibidas na primeira porção, isto é, nos tempos fortes, salvo se estiverem em síncopa. A grande maioria das dissonâncias estão de acordo com essa norma, todavia em alguns determinados momentos, a dissonância é inserida no tempo forte.



Exemplo 3.47. Dissonância inserida na primeira parte da nota – proibido / “V – Singing alone sat my sweet Amarillis” (1595).



Exemplo 3.48. Dissonância inserida na primeira parte da nota – proibido / “XVIII – What ayles my darling” (1593).

Houve situações também nas quais a dissonância está inserida no tempo forte, no entanto, embora as notas da outra voz não estejam ligadas devido à prosódia das palavras, estão em síncopa e, portanto, de acordo com as normas, como pode ser observado no excerto a seguir:

5

Cantus

Tenor

Exemplo 3.49. Dissonância inserida na primeira parte da nota – em síncopa /
“I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).

Segundo Morley, as dissonâncias nas cadências devem ser preparadas com o intervalo de 6ª ou 3ª, enquanto a 8ª ou a 5ª podem ser usadas desde que o movimento da voz inferior seja ascendente. Já a resolução deve ocorrer na consonância imperfeita. Nas canções analisadas, a maior parte das dissonâncias nas cadências estão de acordo com essas premissas.

21

Cantus

Tenor

Exemplo 3.50. Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 6ª /
“XV – In nets of goulden wyes” (1619/1595).

6

Cantus

Tenor

Exemplo 3.51. Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 3ª /
“III – Sweet Nimphe” (1619/1595).

Exemplo 3.52. Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 8ª /
 “XV – Those daintie Daffadillies” (1595).

Exemplo 3.53. Preparação da dissonância na cadência com intervalo de 5ª /
 “I – Goe ye my Canzonets” (1595/1619).

No que diz respeito à frase musical ou imitação, Morley explica que pode iniciar no intervalo de uníssono, 4ª, 5ª, 6ª ou 8ª. Quando se fala de “imitação em uníssono”, “imitação em quinta” ou “imitação em oitava”, considera-se o intervalo que existe entre a primeira nota do antecedente com a primeira nota do conseqüente, além disso, as notas ou a duração da imitação não precisam ser exatamente iguais como ocorre no cânone.

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Bassus. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system (measures 1-5) is labeled 'frase 1' in red. The second system (measures 6-10) is labeled 'frase 2' in blue. Each staff contains a melodic line with figured bass notation below it. The figures use letters M (Major) and m (minor) and numbers 1-8 to indicate intervals. The Cantus part starts with a whole rest in measure 1, followed by notes in measures 2-5. The Altus part also starts with a whole rest in measure 1, followed by notes in measures 2-5. The Bassus part has notes throughout the first system. The second system continues the melodic lines for all three parts.

Exemplo 3.54. Frases musicais (imitação) / “V – Hould out my hart” (1593).

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Bassus. The score is in common time (C) and consists of three systems. The first system (measures 7-12) is labeled 'frase 1' in red. The second system (measures 13-18) is labeled 'frase 2' in blue. The third system (measures 19-24) is labeled 'frase 3' in green. Each staff contains a melodic line with figured bass notation below it. The figures use letters M (Major) and m (minor) and numbers 1-8 to indicate intervals. The Cantus part has notes throughout the first system, followed by a whole rest in measure 13, and then notes in measures 14-18. The Altus part has notes throughout the first system, followed by a whole rest in measure 13, and then notes in measures 14-18. The Bassus part has notes throughout the first system, followed by a whole rest in measure 13, and then notes in measures 14-18. The second and third systems continue the melodic lines for all three parts.

Exemplo 3.55. Frases musicais (imitação) / “I – See, see myne owne sweet iewell” (1593).

Por fim, nas composições a cinco e a seis vozes, Morley esclarece que as regras são as mesmas das canções a duas partes, porém deve-se tomar cuidado para que as vozes deem lugar umas às outras e que, acima de tudo, a permanência em uníssonos seja evitada.

No Ex. 3.56, observa-se que algumas vezes a sonoridade é menor devido à quantidade reduzida de vozes, ao passo que em outros momentos todas as vozes soam simultaneamente.

Exemplo 3.56. Passagem com sonoridade reduzida / “XVIII – Stay hart runne” (1597).

A base fundamental para o ensinamento da composição no tratado de Morley se mantém relacionada com as instruções da escrita contrapontística nota contra nota da Renascença. Embora apresente essa tradição contrapontística na maneira de ensinar sobrepondo os intervalos a duas vozes que, posteriormente, servirão de base para a acomodação das demais vozes, notam-se os primeiros indícios de uma música fundamentada no baixo ao invés do tenor, como era usual.

Após análise das canções a duas, três, cinco e seis vozes de Morley, percebeu-se o caráter fortemente contrapontístico em sua música. Em geral, as regras para a composição

discutidas em seu tratado são respeitadas, apesar de algumas falhas consideradas inadmissíveis serem observadas, como 5^{as} e 8^{as} sucessivas em movimento paralelo.

Essa proposta de análise na qual foram observadas as principais progressões classificadas como inadequadas em composições a duas vozes, além das dissonâncias, cadências e imitação, é apenas uma sugestão e não significa a maneira correta ou a única forma de análise, uma vez que foram deixadas de lado, devido à complexidade do assunto, questões como a prosódia e afeto, importante para a compreensão da música vocal. Esse estudo inicial poderá servir de subsídio para futuros trabalhos analíticos desse e de outros repertórios musicais ingleses daquele período.

Buscou-se com essa breve análise, entender e constatar se, de fato, as músicas compostas por Morley estavam de acordo com os seus ensinamentos. Em suma, percebe-se que a música composta por Morley é coerente com aquilo que ele ensina em seu tratado, uma vez que suas canções refletem as principais técnicas contrapontísticas de imitação.

3.2. THOMAS CAMPION

3.2.1. Estudo da solmização

As árias analisadas de Campion foram retiradas do *The first booke of ayres Lute and Viols, in two, three, and foure Parts: or by one Voyce to an Instrvment* [1613] e *The second booke of ayres [...] [1613]*. Segundo Fortune (*Grove Music Online*), Thomas Morley em seu *A Plaine and Easie Introduction* (1597) empregou o termo *ayre* para designar todas as formas de música vocal secular, exceto o madrigal, no entanto, entre 1597-1622, *ayre* passou a indicar uma composição musical escrita para pelo menos uma voz acompanhada de um alaúde (*lute-song*).

Das quarenta canções levantadas, treze foram analisadas cujos títulos, armadura de clave e livro ao qual pertencem estão exibidos na tabela a seguir:

SEM BEMOL NA CLAVE	
TÍTULO	LIVRO
II – The man of life vpright (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>
VI – Brauely deckt come forth bright day (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>
VI – Faine would I my loue disclose (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
XII – The peacefull Westerne winde (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
XVI – Awake thou heauy spright (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>
XVII – Come away (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
1 OU 2 BEMOIS NA CLAVE	
TÍTULO	LIVRO
XIII – There is none, O none but you (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
1 BEMOL NA CLAVE	
III – Where are all thy beauties now? (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>
2 BEMOIS NA CLAVE	
TÍTULO	LIVRO
IV – Ovt of my soules depth (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>
III – Harden now thy tyred hart (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
IX – Good men shew if you can tell (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
3 BEMOIS NA CLAVE	
TÍTULO	LIVRO
IV – O what vnhop't for sweet supply (3 vozes)	<i>The second booke of ayres [1613]</i>
VIII – Tvne thy Musicke to thy hart (4 vozes)	<i>The first booke of ayres [1613]</i>

Tabela 3.5. Canções de Thomas Campion selecionadas para análise.

Assim como qualquer outro tratado renascentista, Campion inicia o seu discurso com generalidades a respeito da escala. Apesar do método inovador de composição a quatro partes por meio de uma tabela numérica ser o principal assunto, Campion aborda brevemente a escala em seu “Prefácio” quando critica o sistema baseado no que ele denomina “antigo *gammaut*”, ou seja, a escala cuja extensão não ultrapassa vinte notas. A dificuldade decorrente do uso das seis sílabas (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*) para a vocalização de uma música que, naquela época,

extrapolava a extensão de vinte notas é condenada por Campion, já que, de acordo com o autor, a escala poderia ser expressada por apenas quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*).

Para Campion (c. 1613, *f*B4a), o importante é a observação dos semitons representados por *mi-fá* ou *lá-fá* (marcados pelos semicírculos na Fig. 3.3). Ao localizá-los e nomeá-los corretamente, as demais Vozes seguem um padrão no qual a sílaba *sol* é cantada acima de *fá* e abaixo de *lá* assim: *mi-fá-sol-lá-fá-sol-lá-mi-fá* etc. Além disso, se o semitom inferior for *mi-fá*, o superior deve, necessariamente, ser *lá-fá*.

Pode-se observar na Fig. 3.3 que a sequência das sílabas muda de acordo com os sinais dispostos no início do pentagrama e que a diferença entre as três escalas, produzidas a partir da mesma nota (Γut), é justamente a posição dos semitons.

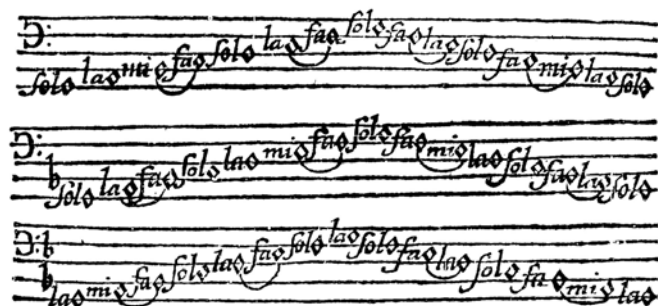


Figura 3.3. Localização dos semitons (CAMPION, c. 1613, *f*B4v-*f*5Ba).

Várias tentativas de solmização das peças de Campion utilizando a identificação dos semitons foram feitas. Buscou-se, no início, reconhecê-los, em seguida, acomodar as sílabas *mi-fá* / *lá-fá*, e, por último, dispor as demais Vozes nas outras notas seguindo o preceito no qual o *sol* deve ser cantado acima de *fá* e abaixo de *lá*.

Constataram-se inúmeras dificuldades especialmente nas composições que exibem muitas alterações. Para demonstrar esses inconvenientes, serão expostas abaixo as experiências de solmização da linha do *cantus* das músicas “III – Where are all thy beauties” e “IX – Good men shew if you can tell”.

A peça “III – Where are all thy beauties” possui um bemol na clave cujos semitons devem ser posicionados entre Lá-Sib/Mi-Fá (Ex. 3.57). Em vez dos semicírculos, optamos por destacar os semitons com notas vermelhas na partitura. Devido ao Mi \flat inserido no segundo compasso, o semitom é “deslocado” fazendo com que a configuração da escala com dois bemois na clave seja utilizada na solmização da passagem inicial.

Exemplo 3.57. Identificação dos semitons / cantus “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

Semitons identificados, segue-se para o posicionamento das sílabas *mi-fá/lá-fá* (Ex. 3.58). Por fim, as outras notas são nomeadas com a sílaba *sol* acima do *fá* e abaixo do *lá* (Ex. 3.59).

Exemplo 3.58. Inserção das sílabas *mi-fá* e *fá-lá* / cantus “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

Exemplo 3.59. Nomeação das outras notas / cantus “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

A solmização funciona bem até o sexto compasso do Ex. 3.59 quando a nota alterada (Dó \sharp) faz com que os semitons se posicionem próximos. A partir daí é impossível empregar as sílabas correspondentes ao semitom (*mi-fá/lá-fá*), pois, ao considerar o preenchimento do salto intervalar, observa-se que a nota Ré não poderia ser solmizada *fá* para acomodar o semitom, assim:

Exemplo 3.60. Demonstração das tentativas para a solmização do excerto alterado pelo sustenido / cantus “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

O mesmo impasse ocorre na tentativa de solmização do *cantus* da composição “IX – Good men shew if you can tell” (Ex. 3.61). Após destacar os semitons, algumas dúvidas surgiram com relação à colocação das sílabas que os representam (Ex. 3.62).

Exemplo 3.61. Identificação dos semitons / *cantus* “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].

Exemplo 3.62. Inserção das sílabas *mi-fá* e *fá-lá* / *cantus* “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].

Campion evidencia que se o semitom inferior for *mi-fá*, o superior deve ser *lá-fá* e vice-versa, porém esse padrão não se aplica nas melodias com alterações. Para descobrir a melhor opção para cada semitom, foram testadas várias possibilidades. Concluiu-se que *fá-lá* era a melhor alternativa para o semitom do quarto compasso (“opção 2” do Ex. 3.63), já que seria impossível acomodar a Voz *fá* na nota Dó no quinto compasso ao utilizar *fá-mi* (“opção 1” do Ex. 3.63).

Exemplo 3.63. Opções para a solmização dos semitons / *cantus* “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].

Em seguida, a sílaba *sol* foi posicionada acima do *fá* e abaixo do *lá*.

Exemplo 3.64. Nomeação das outras notas / *cantus* “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].

Observe que a partir da última semínima do quinto compasso do Ex. 3.65 é inviável manter as sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* no semitom, assim:



Exemplo 3.65. Demonstração da tentativa de solmização do semitom com as sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* / *cantus* “IX – Good men shew if you can tell” [1613, livro 2].

Após várias experiências frustradas para a solmização das canções de Campion utilizando como método a identificação e a nomeação dos semitons descritas em seu tratado, concluiu-se que é impraticável manter as sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* em melodias com diversas alterações.

Enquanto Simpson (1667) e Playford (1655) esclarecem que o bemol faz com que a nota seja nomeada *fá* e o sustenido eleva a altura da nota sem alterar a sílaba de solmização, Campion exibe apenas o posicionamento dos semitons e a sequência das Vozes de acordo com os sinais dispostos no início do pentagrama dificultando a compreensão geral da prática da solmização.

Pode ser que Campion não estivesse preocupado em explicar como executar uma nota alterada, seja pelo bemol ou pelo sustenido, porque o enfoque do seu tratado não era a solmização, mas questões inovadoras para época, como a tabela numérica para a composição a quatro partes e a tentativa de uma explicação, mesmo que embrionária, do sistema de escala maior/menor. De qualquer forma, se dependêssemos apenas de seus esclarecimentos, seria inviável solmizar qualquer canção sua, já que todas possuem sinais de alteração.

Diante dos fatos apresentados, a proposta para a solmização das notas alteradas nas canções de Campion considerou as informações presentes nas obras dos outros ingleses daquele período, uma vez que a elucidação fornecida por Campion em seu tratado é insuficiente. Sendo assim, as notas alteradas pelo bemol são solmizadas *fá* e afinadas meio tom mais grave, enquanto as notas alteradas pelo sustenido mantêm suas Vozes elevando a entonação em meio tom.

Em resumo, as sugestões para a solmização das peças de Campion seguem os seus preceitos referentes à identificação dos semitons e, conseqüentemente, ao correto posicionamento das sílabas nas três escalas (sem bemol, um bemol, dois bemois) utilizando, porém, as informações dos outros tratadistas sobre a execução dos sinais de alteração (b/#)¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Para a solmização completa das canções de Campion, ver: Anexos, p. 365.

Em geral, não há dificuldades na solmização das composições sem sinal na clave já que a ausência do bemol faz com que os semitons sejam posicionados entre as notas Si-Dó (*mi-fã*) & Mi-Fã (*lá-fã*). Já o sustenido, presente nas seis canções analisadas sem bemol, eleva a entonação da nota sem modificar a sílaba de solmização. Observe, nos excertos a seguir, que a sílaba *fã* é mantida nos signos *fã ut* & *c sol fã ut*, enquanto o *sol* é conservado no signo *g sol ré ut*.

Exemplo 3.66. Solmização de passagens alteradas pelo sustenido – canção sem sinal na clave / “II – The man of life vpright [1613, livro 1].

Exemplo 3.67. Solmização de passagens alteradas pelo sustenido – canção sem sinal na clave / “XVII – Come away” [1613, livro 2].

Das treze composições analisadas, uma possui um bemol na clave fazendo com que os semitons recaiam entre as notas Lá-Sib (*lá-fã*) & Mi-Fã (*mi-fã*). Também não há dificuldades na solmização, desde que as notas alteradas pelo bemol recebam a sílaba *fã* e aquelas notas modificadas pelo sustenido mantenham suas Vozes (Ex.3.68).

Exemplo 3.68. Solmização de passagens alteradas pelo bemol e pelo sustenido – canção com um bemol na clave / “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

Para que o signo e *lá mi* (Mib) seja solmizado *fá* no segundo compasso do *cantus* do exemplo anterior, considera-se a nota alterada para o preenchimento do salto intervalar dessa forma:

Exemplo 3.69. Demonstração da solmização da passagem em grau conjunto descendente alterada pelo bemol / *cantus* “III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

Uma questão que nos chamou atenção foi a exibição de diferentes armaduras de clave na mesma composição musical em um dos exemplos analisados: “XII – There is none” (Ex. 3.70). Aqui, as vozes superiores possuem um bemol na clave ao passo que a voz inferior expõe dois bemois.

Nenhuma explicação foi encontrada nos tratados musicais ingleses daquele período que pudesse esclarecer o motivo pelo qual algumas das canções publicadas por Campion apresentam diferentes armaduras de clave. De acordo com Lowinsky (1949, p. 227), o uso de sinais conflitantes nas composições persistiu do século XIII ao XVI. Segundo o autor, em peças

a três partes, a voz mais grave tinha frequentemente o sinal de um bemol, enquanto as duas vozes superiores não demonstravam qualquer sinal. Ocasionalmente, a voz inferior ou as duas vozes inferiores possuíam dois bemois na armadura, à medida que o soprano não exibia bemol. Para Lowinsky (1949, p. 234), a principal razão para o uso de diferentes armaduras de clave em vozes distintas em uma única obra era muito simples e prática: os tipos de cadência, no entanto isso não se aplica nas composições de Champion, visto que sua música não está fundamentada na teoria modal.

Ao observar superficialmente os quatro livros de árias publicados de Champion, notou-se que, em alguns casos, as vozes superiores apresentam um bemol, enquanto o baixo possui dois bemois; em outros, as vozes externas exibem dois bemois e as internas apenas um bemol; há também composição com um bemol na voz superior e nenhum sinal na voz inferior; exemplos com dois bemois nas três partes superiores e um bemol no baixo; ou com um bemol no soprano e dois bemois nas vozes inferiores. Embora seja um assunto instigante, não será discutido nesse trabalho para que não nos desviemos de nosso propósito inicial, uma vez que seria necessário fazer um levantamento e uma análise aprofundada de todas as canções inglesas daquele período que possuem esses sinais conflitantes.

Pode ser que essas canções fossem apresentadas dessa forma para que menos sinais de alteração fossem exigidos no decorrer da melodia, mas isso é uma hipótese considerando a única obra analisada. Não se pode afirmar que esse seja o motivo pelo qual Champion opta por grafar as partes com diferentes sinais de clave sem que haja um estudo minucioso de todas as músicas com essa característica.

De qualquer forma, para a solmização dessa composição cujos sinais são diferentes, as informações da armadura de clave de cada uma das vozes serão consideradas. Sendo assim, a linha que possui um bemol terá os semitons posicionados entre Lá-Sib (*lá-fá*) & Mi-Fá (*mi-fá*), enquanto a parte que exhibe dois bemois terá seus semitons entre Lá-Sib (*mi-fá*) & Ré-Mib (*lá-fá*).

Não há dificuldades na solmização de “III – There is none”, desde que as vozes superiores empreguem as sílabas pertencentes à escala com um bemol e a parte inferior utilize a configuração da escala com dois bemois na armadura de clave (Ex. 3.70). Observe no *altus* que a presença do sinal **b** no signo e *lá mi* faz com que aquela nota seja solmizada *fá*. Embora pareça estranho usar sílabas distintas para a nomeação da mesma nota em diferentes oitavas, como pode ser observado na última nota da canção, acredita-se que essa sugestão é válida, visto que cada cantor recebia a sua parte separada e deveria estudar a peça primeiramente com a

solmização para, em seguida, colocar o texto. Sendo assim, a sequência das sílabas apresentada em cada uma das escalas (sem bemol, um bemol, dois bemois) auxilia a entonação correta das notas facilitando o emprego do texto.

Exemplo 3.70. Sugestão de solmização do excerto da canção com diferentes armaduras de clave / “III – There is none” [1613, livro 2].

Uma questão que gerou dúvidas foi a solmização das passagens cromáticas já que apenas Bathe (c. 1596) discute em seu tratado a entonação de notas que não pertencem à nenhuma “ordem da subida ou descida”¹⁷⁰. De acordo com Bathe, para que o intervalo de meio tom seja perfeitamente afinado, deve-se deslocar mentalmente o *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada fazendo com que as sílabas *mi-fá* auxiliem na entonação do semitom. Após entonar a passagem com as sílabas *mi-fá*, o cantor deve retornar ao início da melodia e empregar as sílabas de solmização segundo a “ordem da subida e da descida” à qual pertencem. Dessa forma, por exemplo, o fragmento descendente Dó-Si \flat -Sib recebe as Vozes *sol-fá-fá*.

O cromatismo foi observado em duas canções: “IV – Ovt of my soules” (Ex. 3.71) e “VIII – Tvne thy Musicke” (Ex. 3.72). Nesses casos, manteve-se a sílaba de solmização nas notas alteradas pelo sustenido elevando a entonação.

Lembrando que nas canções com dois bemois na clave, os semitons estão presentes entre Lá-Sib (*mi-fá*) & Ré-Mib (*lá-fá*), propõe-se *fá-fá-sol-sol-lá* para a solmização da passagem Si \flat -Si \sharp -Dó \sharp -Dó \sharp -Ré nos compassos iniciais do *tenor* (Ex. 3.71). Foi constatado que a utilização de qualquer outra sequência para a nomeação desse excerto traria outros inconvenientes, como a impossibilidade de empregar a sílaba *fá* no signo \flat *fá* \natural *mi* (Sib) nas notas posteriores.

Exemplo 3.71. Sugestão de solmização da passagem cromática / *tenor* “IV – Ovt of my soules” [1613, livro 1].

¹⁷⁰ Para maiores informações, cf. p. 72-73.

A composição “VIII – Tvne thy Musicke” exhibe três bemois na armadura fazendo com que os semitons estejam localizados entre Sol-Láb (*lá-fá*) & Ré-Mib (*mi-fá*). Sugere-se *fá-fá-sol-sol-lá* para a solmização da passagem cromática Láb-Lá#-Sib-Si#-Dó, assim:

Exemplo 3.72. Sugestão de solmização da passagem cromática / cantus “VIII – Tvne thy Musicke” [1613, livro 1].

A solmização das canções “IX – Good men shew” (Ex. 3.73) e “III- Harden now thy tyred hart” (Ex. 3.74) não apresentou dificuldades. A presença de dois bemois na clave nas três vozes faz com que os semitons sejam posicionados entre as notas Lá-Sib (*mi-fá*) & Ré-Mib (*lá-fá*), enquanto os sustenidos elevam as notas sem modificar as sílabas.

Um elemento que nos chamou atenção foi a inclusão do sinal **b** no signo E *lá mi* nas duas composições, apesar dessa nota já estar alterada na armadura de clave. Em geral, esse bemol é supérfluo, uma vez que não se trata de um sinal de precaução para evitar possíveis dúvidas durante a solmização. Por outro lado, no quinto compasso do Ex. 3.73, o bemol é importante para que não haja hesitação na solmização, uma vez que a alteração da nota anterior (Si#) poderia fazer com que o cantor também elevasse o Mib para entoar uma 4ªJ.

Exemplo 3.73. Sugestão de solmização / “IX – Good men shew” [1613, livro 2].

Exemplo 3.74. Sugestão de solmização – dois bemois na clave / “III- Harden now thy tyred hart” [1613, livro 2].

Das treze peças analisadas de Campion, duas exibem três bemois na clave. Apesar de Campion não comentar a existência de uma escala com estas características, considerando que “o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação do semitom” (CAMPION, c. 1613, fB4 a), pode-se deduzir a seguinte sequência:



Exemplo 3.75. Solmização de escala com três bemois

Sendo assim, para a solmização das canções com três bemois na clave, consideraram-se os semitons posicionados entre as notas Sol-Láb (*lá-fá*) & Ré-Mib (*mi-fá*). Como demonstrado nos exemplos anteriores, o sustenido eleva a entonação da nota sem modificar a sílaba, enquanto o bemol altera a sílaba *mi* para *fá* (Ex. 3.76 e Ex. 3.77).

A four-part setting in bass clef with three flats. The parts are Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. Solmization letters are placed above the notes. Red markings (sharps and naturals) indicate altered notes. The letters are: Cantus (L, L, S, S, F, F, L, L, L, F, F), Altus (L, L, L, L, S, S, M, F, F, S, S), Tenor (F, F, F, F, L, L, S, L, L, L, L), Bassus (L, M, F, F, S, S, L, L, L, S, S).

Exemplo 3.76. Sugestão de solmização das passagens alteradas pelo sustenido – três bemois na clave / “VIII – Tvne thy Musicke” [1613, livro 1].

A four-part setting in bass clef with three flats. The parts are Cantus, Altus, and Bassus. Solmization letters are placed above the notes. Red markings (sharps and naturals) indicate altered notes. The letters are: Cantus (L, S, F, L, S, F, S, L, S, F, L, S, F, L, S), Altus (F, L, S, F, S, S, L, F, L, S, F, L, S, F, S), Bassus (F, F, S, L, S, S, F, F, F, F, F, S, L, S).

Exemplo 3.77. Sugestão de solmização das passagens alteradas pelo bemol e sustenido – três bemois na clave / “IV – O what vnhop’t for sweet supply” [1613, livro 2].

Por fim, no terceiro compasso do *cantus* do Ex. 3.77, para que a sílaba *fá* fosse facilmente acomodada na nota alterada (Réb), profere-se *sol* na nota anterior (Mib) para que a relação intervalar seja mantida. Observe, no Ex. 3.78, que ao solmizar o salto utilizando o Réb,

o Mib é nomeado *sol* facilitando, então, a entonação do intervalo de um tom por meio das sílabas *sol-fá*.

Exemplo 3.78. Demonstração solmização do salto intervalar preenchido com bemol no signo dd *lá sol* – *cantus* “IV – O what vnhop’t for sweet supply” [1613, livro 2].

Considerando que “o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação do semitom que é expressado por *mi-fá* ou *lá-fá*” (CAMPION, c. 1613, *f* B4 a), intentou-se, no início, acomodar essas sílabas na solmização dos semitons nas composições de Campion. Após inúmeras tentativas, constatou-se que a frequente modificação dos semitons devido à utilização de bemois e sustenidos tornou a prática da solmização inviável, uma vez que o deslocamento das sílabas para acomodar os semitons poderia afetar a nomeação e a entonação das outras notas.

Infelizmente, Campion não se aprofunda nas questões referentes à solmização, como os outros autores, dificultando a aplicação prática ao considerar exclusivamente o conteúdo exibido em seu tratado. Dessa forma, as sugestões para a solmização das peças de Campion seguem o seu preceito que diz respeito à nomeação das escalas (sem bemol, um bemol, dois bemois), entretanto foram utilizadas as informações contidas nos tratados de Morley, Playford e Simpson que abordam o uso dos sinais de alteração (*b* / *♯*) dos quais o primeiro faz com que a entonação seja abaixada em meio tom e sua sílaba *mi* trocada para *fá*, enquanto o último torna a nota meio tom mais aguda não modificando sua sílaba.

Resolvido esse problema inicial, após análise das propostas de solmização das composições selecionadas para esse estudo, pode-se destacar que, além da utilização das três escalas demonstradas em seu tratado (sem bemol, um bemol, dois bemois), Campion também compõe canções com três bemois grafados no início. A sequência das sílabas para a solmização dessas melodias com três bemois foi deduzida a partir de seus ensinamentos considerando os semitons entre as notas Sol-Láb (*lá-fá*) & Ré-Mib (*mi-fá*).

Em geral, não há dificuldades na solmização se as notas alteradas pelo sustenido mantiverem suas sílabas e aquelas alteradas pelo bemol tiverem o *mi* trocado pelo *fá*.

Nas passagens cuja nota alterada pelo bemol é alcançada em grau conjunto descendente, deve-se atentar para que a sílaba *fá* seja devidamente pronunciada no bemol. Muitas vezes, há um salto antes da alteração que facilita a entonação daquela sequência fazendo com que a nota anterior ao bemol seja solmizada *sol*. Quando a melodia prossegue ascendente após a inclusão do bemol, as notas posteriores adaptam suas sílabas de solmização facilitando a entonação das relações intervalares sem maiores problemas.

Duas questões merecem destaque: o cromatismo observado em alguns trechos em duas canções de Champion e o emprego simultâneo de diferentes armaduras de clave na mesma composição.

Com relação às passagens cromáticas, apenas Bathe (c. 1596) comenta a entonação de notas que não pertencem, de acordo com o autor, à nenhuma “ordem da subida ou descida”. Nesses casos, Bathe ensina o estudante a deslocar o *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada para que o semitom seja corretamente afinado por meio das sílabas *mi-fá*. Ao entonar a passagem com as notas “fictícias” *mi-fá*, o cantor deve retornar ao início e entoar as notas utilizando as sílabas de solmização pertencentes à “ordem da subida” inicial, como *fá-fá-sol* (Sib-Si^b-Dó). Considerando essas informações, para a viabilidade da solmização desses trechos cromáticos sem comprometer demasiadamente a nomeação e a entonação das notas posteriores, mantiveram-se as sílabas de solmização das notas alteradas pelo sustenido elevando a entonação das notas.

A respeito do emprego simultâneo de diferentes armaduras de clave, não foi possível concluir o motivo pelo qual Champion as emprega dessa forma, já que requer um estudo mais detalhado. Considerando que a partitura de Champion foi impressa de modo que todas as vozes fossem exibidas na mesma folha permitindo aos cantores/instrumentistas se posicionarem em torno da mesa e compartilharem a mesma impressão simultaneamente durante a execução, cada cantor observava e cantava a sua própria linha. O cantor deveria, a priori, estudar a parte por meio da solmização para que as notas fossem corretamente afinadas. Após esse estudo, a letra da canção era adicionada. Diante dos fatos expostos, optou-se por sugerir a solmização de cada linha de acordo com a sua respectiva armadura de clave, pois a partir dessas informações é possível entonar corretamente os intervalos utilizando a sequência das sílabas característica de cada uma das escalas apresentadas por Champion (sem bemol, um bemol, dois bemois). Como o próprio Morley argumenta, não importa como se nomeia as notas desde que a entonação seja mantida. Sendo assim, já que o propósito da solmização é o estudo para a correta entonação dos

intervalos de uma melodia, acredita-se que o emprego das sílabas referentes à sua escala facilita essa entonação.

Para finalizar, deve-se ressaltar que essas propostas de solmização são apenas sugestões considerando os parâmetros da observação dos semitons dados por Champion e algumas informações provenientes dos outros tratados selecionados, já que Champion não menciona a solmização das notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido. Observou-se que, apesar de não ser fácil manter a entonação nos locais onde há muitas alterações, ainda assim é possível mediante prática.

3.2.2. Estudo do contraponto

Recapitulando, o principal assunto discutido no tratado de Champion é a aplicação de uma tabela numérica que auxilia o iniciante na composição simultânea a quatro vozes

8	3	5
3	5	8

. O artifício consiste em utilizar os números de acordo com o movimento melódico do baixo (ascendente ou descendente) para a formação dos acordes que são predominantemente consonantes, uma vez que cada um deles contém uma 3ª, uma 5ª e uma 8ª representados pelos números da tabela. As regras garantem ao estudante as progressões corretas dos acordes fundamentais no contraponto simples.

Em síntese, na primeira regra, se o baixo sobe uma 2ª, 3ª, 4ª ou desce um intervalo maior que 4ª, a leitura dos números é feita de baixo para cima; se o baixo desce uma 2ª, 3ª, 4ª ou sobe um intervalo maior que uma 4ª, a tabela deve ser lida de cima para baixo. Já a segunda norma baseia-se na adoção dos números de forma contrária para uma maior variedade: se a linha melódica do baixo sobe, os números são lidos de cima para baixo; se desce, os números são utilizados de baixo para cima.

No que diz respeito ao repertório analisado, foram selecionadas canções a três e a quatro partes destinadas predominantemente ao canto, mesmo que apresentem acompanhamento, já que por si só são capazes de produzir a harmonia necessária ao estudo da composição.

Das treze composições selecionadas, seis delas são compostas para quatro vozes e as demais para três. O motivo pelo qual as canções a três vozes foram também consideradas no estudo do contraponto, haja visto que Champion demonstra um método composicional baseado no encadeamento simultâneo a quatro vozes, é que há indícios em seu tratado de uma música concebida harmonicamente, como a classificação das escalas e suas cadências apropriadas, além de uma das referências inglesas mais antigas da inversão triádica. Esse afastamento gradual das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções

harmônicas simples pode ser observado nas canções a três vozes que exibem também um contraponto simples, já que, diferente de Morley, a harmonia em *Campion* não é tratada apenas como a sobreposição de intervalos a duas vozes.

Diante dos fatos expostos, propõe-se uma análise baseada no método composicional por meio da tabela numérica nas composições a quatro vozes, enquanto nas canções a três vozes, visto que as progressões das tríades não seguem nenhum tipo de padrão numérico, sugere-se a observação do “esqueleto harmônico” proveniente da análise dos intervalos dispostos na primeira porção das figuras musicais considerando o movimento melódico do baixo. Dessa forma, os intervalos das notas de passagem não serão indicados na partitura para evitar excesso de informações. Além disso, outros parâmetros serão verificados, como a exclusão da 5ª quando a 6ª é empregada; 8ªs e 5ªs paralelas; “relação inarmônica” devido a determinadas progressões; características das escalas e suas cadências.

Embora o autor tenha desenvolvido em seu tratado um novo método para a composição simultânea a quatro vozes por meio de uma tabela numérica, constatou-se que ela é aplicável do começo ao fim em apenas três das seis canções analisadas a quatro vozes que serão detalhadas a seguir.

Em “II – The man of life vpright” (Ex. 3.79), as progressões dos acordes respeitam a primeira regra dos números: quando o baixo sobe uma 2ª, 3ª, 4ª ou desce uma 5ª, os números

são visualizados de baixo para cima $\uparrow \begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$;

quando o baixo desce uma 2ª, 4ª, 3ª ou sobe uma 5ª, os números são considerados de cima para baixo $\downarrow \begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$,

porém entre o terceiro e o quarto tempos do sétimo compasso (notas em vermelho), pode-se observar a segunda regra aplicada. Ao considerar a primeira regra, o *tenor* passaria do 5 para o 8, o *altus* do 8 para o 3, o *cantus* do 3 para o 5 porque o movimento melódico do baixo é de uma 4ª descendente, entretanto, conforme a segunda regra, os números da tabela são usados de baixo para cima. Sendo assim, o 5 do *tenor* prossegue para o 3, o 8 do *altus* vai para o 6 (uma escolha do compositor já que nesse local – baixo em E *lá mi* – a 6ª pode ser inserida) e o 3 do *cantus* segue para o 8.

A 6ª é inserida na posição da 5ª em três locais (terceiro, sexto e sétimo compassos) quando o baixo está E *lá mi* & a *lá mi ré*. Segundo *Campion*, o intervalo de 6ª pode ser empregado no lugar da 5ª quando a linha do baixo está no III, VI e II graus da escala. Esse procedimento não implica mudanças nas regras dos números, pois basta substituir o 5 pelo 6 na

tabela, assim: $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 5 \\ \hline 3 & 6 & 8 \\ \hline \end{array}$ $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 8 & 3 & 6 \\ \hline 3 & 5 & 8 \\ \hline \end{array}$.

De acordo com Champion, as cadências nas escalas maiores podem se estabelecer em quatro locais: no I grau da escala; uma 5ª acima; uma 2ª acima; uma 4ª acima. No Ex. 3.79 cuja escala está em “Dó com Mi♯” a primeira cadência está uma 5ª acima do I grau (Sol); a próxima, uma 2ª acima (Ré), ao passo que a cadência final está no I grau (Dó). Ademais, podem ser observadas as características descritas por Champion que definem uma cadência: a linha do baixo desce uma 4ª e sobe uma 4ª (cadência 1); sobe uma 5ª e desce uma 5ª (cadência 2); sobe uma 2ª e desce uma 5ª (cadência final), enquanto o intervalo de 4ª é resolvido na 3ª (em destaque nos retângulos).

A posição inicial das vozes segue a informação dada por Champion: se o *cantus* estiver uma 8ª; o *altus* deve estar uma 5ª, e o *tenor*, uma 3ª em relação ao baixo. Por fim, observa-se a inclusão da 3ªM no acorde precedente sempre que o baixo desce uma 5ª ou sobe uma 4ª (segundo, quarto, quinto e oitavo compassos).

II - The man of life vpright Thomas Champion

The image displays a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into three systems, each with numerical figures (fingerings) written below the notes. Red brackets and labels identify three cadences: 'cadência 1' (between measures 2 and 3), 'cadência 2' (between measures 4 and 5), and 'cadência 3' (between measures 6 and 7). The Bassus part includes markings for '1º grau' and '3ªM' (third major) in various measures. The Cantus part has a '3M' marking in measure 2. The Tenor part has a '4' marking in measure 4. The Altus part has a '4' marking in measure 4. The Bassus part has a '4' marking in measure 6. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Exemplo 3.79. Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “II – The man of life vpright” [1613, livro 1].

Os mesmos elementos da composição anterior podem ser observados em “VI – Brauely deckt” (Ex. 3.80) e em “VIII – Tvne thy Musick” (Ex. 3.81): predominância do encadeamento das vozes de acordo com a primeira regra dos números, salvo as notas destacadas em vermelho nas quais a segunda norma é aplicada.

O posicionamento inicial das vozes confere com o descrito por Champion, pois se o soprano estiver uma 5ª em relação ao baixo, o contralto estará uma 3ª e o tenor, uma 8ª (Ex. 3.80) e se o soprano estiver uma 8ª, o contralto estará uma 5ª e o tenor, uma 3ª (Ex. 3.81).

A elevação das 3ªs ocorre quando a linha melódica do baixo desce uma 5ª ou sobe uma 4ª, como pode ser observado nas indicações 3M nas partituras.

Em geral, observa-se a utilização das 6ªs nos lugares das 5ªs quando o baixo está na 3ª, na 6ª ou na 2ª acima do I grau da escala. Por exemplo, em uma canção cujo I grau é Γ *ut* (Sol), a 6ª pode ser usada no lugar da 5ª quando o baixo estiver em b *fá* \sharp *mi* (Si), *E lá mi* (Mi) ou a *lá mi ré* (Lá), no entanto elas também foram empregadas na 7ª acima (décimo compasso do Ex. 3.80; nono compasso do Ex. 3.81) e na 5ª acima do I grau (quarto compasso do Ex. 3.81).

As cadências ocorrem nos locais apropriados nas duas canções: no Ex. 3.80 (escala em “Dó com Mi \sharp ”) estão no V e I graus, ao passo que no Ex. 3.81 (escala em “Dó com Mi b ”) ocorrem no III e I graus. Pode-se observar também a 4ª resolvida na 3ª.

Para finalizar, destacamos as 3ªs consecutivas entre o *tenor/bassus* e *cantus/bassus* do Ex. 3.81, uma opção do compositor que confere maior variedade e não interfere no encadeamento das outras vozes. Nos dois casos, as duas vozes sobem em 3ªs cuja primeira nota é regular com o baixo e a segunda nota, irregular, pois aquela 3ª deveria ir para a 8ª e não para a 3ª

8	3	5
3	5	8

. Apesar de tudo, mesmo que a 3ª resolva na 3ª, em vez da 8ª nos dois locais, as outras partes são encontradas na tabela por suposição.

VI - Brauely deckt

Thomas Campion

The image displays a musical score for the lute piece "VI - Brauely deckt" by Thomas Campion. It is arranged for four vocal parts (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) and a lute. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (5, 9, 12, 12). The vocal parts are written in mensural notation with numerical figures below them. The lute part is written in mensural notation with numerical figures below it. Red brackets and labels indicate five cadences: "cadência 1", "cadência 2", "cadência 3", "cadência 4", and "cadência 5". The figures are as follows:

- System 1 (measures 5-8):** Cantus (5 3 8 5 3 8 5 3 8 5 3M), Altus (3 8 6 3 8 5 3 8 6 3 8), Tenor (8 5 3 8 5 3 8 5 3 8 5), Bassus (8 3 8 5 3 8 5 3 8 5 3 5), Lute (5 8 5 4 3 8 5 3 8 3).
- System 2 (measures 9-11):** Cantus (3 5 3 5 8 3 8 5 3), Altus (8 3 5 3 5 6 5 4 3M 8), Tenor (5 8 3 8 3 3 3 8 5), Bassus (5 8 3 8 5 3 8 5 3 8 5), Lute (3 8 3 5 3 5 3 6 4 3 8).
- System 3 (measures 12-14):** Cantus (5 3 6 8 5 3 5 6 5 3), Altus (3 8 3 5 3 5 3 6 4 3 8), Tenor (8 5 8 3 8 5 8 3 8 5), Bassus (8 5 8 3 8 5 8 3 8 5), Lute (3 8 3 5 3 5 3 6 4 3 8).

Exemplo 3.80. Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “VI – Brauely deckt” [1613, livro 1].

VIII - Tvne thy Musicke*

Thomas Campion

The image displays a musical score for the piece "VIII - Tvne thy Musicke" by Thomas Campion. It consists of four staves representing the vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1-3. The second system, starting at measure 4, includes numerical figures (fingerings) and performance markings such as "cadência 1" and "III grau". The third system, starting at measure 7, includes numerical figures and performance markings such as "cadência 2" and "I grau". The numerical figures are placed below the notes on each staff, and some are enclosed in boxes or brackets. The performance markings are written in red.

Exemplo 3.81. Análise de acordo com as regras da tabela numérica / “VIII – Tvne thy Musicke” [1613, livro 1].

* Campion registra Sol nas duas primeiras mínimas do *cantus* no sétimo compasso, no entanto, deve ser Láb que está uma 8ª em relação baixo.

As normas estabelecidas por Campion para a utilização da tabela numérica em composições a quatro vozes não foram seguidas integralmente em três das seis canções analisadas: “XVI - Awake thou heauy spright”; “III - Where are all thy beauties now?” e “IV – Ovt of my soules depth”¹⁷¹. Considerando que o estudo dessas canções não poderia ser feito exclusivamente por meio das regras dos números discutidas por Campion em seu tratado, buscou-se verificar outros parâmetros apontados por ele, pois, como o próprio autor esclarece, esse método dos números da tabela auxilia os aprendizes, porém não se trata do único caminho a ser seguido. Sendo assim, para a análise das composições cuja aplicação da tabela é inviável integralmente, inclusive canções a três vozes, serão observadas: as escalas e as suas cadências apropriadas; progressões consideradas impróprias, como 8^{as} e 5^{as} paralelas, 3^{as} maiores ou 6^{as} menores consecutivas (devido à relação inarmônica); e o emprego da 6^a.

Discutiremos, em primeiro lugar, os tipos de escala e as suas cadências adequadas nas três canções a quatro vozes cujas regras dos números não são aplicáveis e nas sete composições destinadas a três vozes. Resumidamente, se a escala for menor, como “Sol com Sib”, a cadência pode se estabelecer no I, V ou III graus. Por outro lado, se a escala for maior, como “Sol com Si \sharp ”, a cadência pode ocorrer no I, V, II ou IV graus. Ademais, Campion deixa claro que o baixo tenciona uma cadência sempre que:

- * sobe uma 5^a, 3^a ou 2^a e, em seguida, desce uma 5^a ou sobe uma 4^a
- * desce uma 4^a ou 2^a e, posteriormente, desce uma 5^a ou sobe uma 4^a

Das dez obras, cinco delas foram compostas com a escala maior e as outras, com a escala menor. Abaixo, o nome das composições e a indicação de suas respectivas escalas e cadências.

¹⁷¹ Para a visualização das análises de todas as canções, ver: Anexos, p. 461.

TÍTULO	ESCALA	CADÊNCIAS
III – Harden now thy tyred hart (3 vozes)	“Sol com Sib”	I grau V grau
III – Where are all thy beauties now? (4 vozes)	“Sol com Sib”	I grau V grau III grau
IV – Ovt of my soules depth (4 vozes)	“Sol com Sib”	I grau III grau IV grau
IV – O what vnhop’t for sweet supply (3 vozes)	“Fá com Láb”	I grau V grau III grau
IX – Good men shew if you can tell (3 vozes)	“Dó com Mib”	I grau
VI – Faine would I my loue disclose (3 vozes)	“Sol com Si#”	I grau
XII – The peacefull Westerne winde (3 vozes)	“Sol com Si#”	I grau II grau
XVII – Come away (3 vozes)	“Sol com Si#”	I grau V grau II grau
XVI – Awake thou heauy spright (4 vozes)	“Sol com Si#”	I grau V grau
XIII – There is none, O none but you (3 vozes)	“Fá com Lá#”	I grau IV grau

Tabela 3.6. Indicação das escalas e cadências – canções de Campion.

Verificou-se que as canções seguem os preceitos descritos por Campion, exceto “IV – Ovt of my soules depth” (cuja escala é menor) que exhibe uma cadência no IV grau, ou seja, uma cadência apropriada na escala maior:

The musical score shows four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part is in a treble clef, while the others are in bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The score includes a treble clef for Cantus and bass clefs for the others. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Two cadences are marked: 'cadência 1' at the end of the first phrase and 'cadência 2' at the end of the second phrase. The second cadence is labeled 'IV grau' and 'III grau'.

Exemplo 3.82. Cadência inapropriada na escala menor (IV grau) / “IV – Ovt of my soules depth” [1613, livro 1].

Algumas progressões dos intervalos perfeitos e imperfeitos foram observadas, como 5^{as} e 8^{as} paralelas – proibidas no contraponto, além de algumas sequências, como 3^aM-3^aM, 6^am-6^am, 3^am-6^am e 5^aJ-3^aM. De acordo com Campion, em alguns trechos, essas sucessões fazem com que as notas, embora não soem simultaneamente, ofendam a audição em

composições a poucas vezes por causa da “relação inarmônica”, isto é, da “falsa relação” - facilmente identificada pelas sílabas de solmização *mi* e *fa* posicionadas na diagonal.

Não há ocorrência de duas 8^{as} ou de duas 5^{as} consecutivas em nenhuma canção analisada. Apesar de Campion ressaltar que algumas progressões são impróprias porque produzem “relações inarmônicas”, elas foram observadas em algumas de suas composições a três vezes: “VI – Faine would I my loue disclose”; “XII – The peacefull westerne winde”; “XVII – Come away”. Nos três exemplos, observa-se uma “quarta falsa”, ou seja, uma quarta diminuta ao considerar a primeira nota da parte inferior (Fá^h) com a segunda nota da parte superior (Si^h) decorrentes das sucessões 3^aM-3^aM (Ex. 3.83 e Ex. 3.84) e 3^aM-5^aJ (Ex. 3.85). Observe que as sílabas de solmização *mi* (M) e *fa* (F) estão posicionadas na transversal.

Exemplo 3.83 shows a musical score for two parts: Altus (top) and Bassus (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Bassus part has notes F and S, while the Altus part has notes L and M. Red boxes highlight the intervals 3M-3M and F-S.

Exemplo 3.83. Relação inarmônica / *bassus* e *altus* “VI – Faine would I my loue disclose” [1613, livro 2].

Exemplo 3.84 shows a musical score for two parts: Cantus (top) and Bassus (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Bassus part has notes F and S, while the Cantus part has notes L and M. Red boxes highlight the intervals 3M-3M and F-S.

Exemplo 3.84. Relação inarmônica / *bassus* e *cantus* “XII – The peacefull Westerne winde” [1613, livro 2].

Exemplo 3.85 shows a musical score for two parts: Cantus (top) and Bassus (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Bassus part has notes F and L, while the Cantus part has notes L and M. Red boxes highlight the intervals 3M-5J and F-L.

Exemplo 3.85. Relação inarmônica / *bassus* e *cantus* “XVII – Come away” [1613, livro 2].

As 6^{as} estão, em sua maioria, nos locais sugeridos por Campion - que é quando o baixo está uma 3^a, uma 6^a ou uma 2^a acima do I grau. No entanto, após análise dessas composições, verificou-se que, na realidade, o intervalo de 6^a pode ser empregado em qualquer grau da escala. Observa-se sua incidência no IV grau (Ex. 3.86), no V grau (Ex. 3.87) e no I grau (Ex. 3.88).

Example 3.86 shows a four-part vocal setting. The Cantus part is in the soprano clef, and the other three parts (Altus, Tenor, Bassus) are in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The second measure is highlighted with a grey background, showing a sixth interval between the Altus and Bassus parts. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Exemplo 3.86. Intervalo de 6ª quando o baixo está no IV grau (escala Sol com Sib) /
“IV– Ovt of my soules” [1613, livro 1].

Example 3.87 shows a four-part vocal setting. The Cantus part is in the soprano clef, and the other three parts (Altus, Tenor, Bassus) are in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The fifth measure is highlighted with a grey background, showing a sixth interval between the Altus and Bassus parts. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Exemplo 3.87. Intervalo de 6ª quando o baixo está no V grau (escala Sol com Sib) /
“III – Where are all thy beauties” [1613, livro 1].

Example 3.88 shows a three-part vocal setting. The Cantus part is in the soprano clef, the Contratenor part is in the alto clef, and the Bassus part is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The second measure is highlighted with a grey background, showing a sixth interval between the Contratenor and Bassus parts. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Exemplo 3.88. Intervalo de 6ª quando o baixo está no I grau (escala Sol com Sib) /
“III – Harden now thy tyred hart” [1613, livro 2].

Foi verificado que, de fato, a 5ª é sempre excluída quando a 6ª é empregada no acorde, exceto no quarto compasso da canção “XIII – There is none” (Ex. 3.89). Nesse caso, a utilização simultânea da 5ª e da 6ª é permitida, pois estão na cadência e a dissonância é alcançada por meio da síncopa. Champion não discute essa possibilidade em seu tratado, mas Morley (1597, p. 143), assim como Simpson (1667, p. 59), descrevem a utilização simultânea da 5ª e da 6ª na cadência.

Exemplo 3.89. Utilização simultânea da 5ª e da 6ª na cadência / “XIII – There is none” [1613, livro 2].

Para finalizar, Champion esclarece que se o baixo apresentar um sustenido, como F \sharp com o I grau em Sol, a sua 8ª é substituída pela 3ª e a 6ª deve ser utilizada no lugar da 5ª, como no exemplo abaixo:

Exemplo 3.90. F \sharp no baixo (inclusão da 6ª) / “XVI – Awake thou heauy spright” [1613, livro 1].

As questões discutidas por Champion em seu tratado são inovadoras para a época, como:

- * a explicação embrionária de um sistema baseado nas escalas maior/menor nas quais cada uma possui seus pontos cadenciais apropriados
- * uma das primeiras referências inglesas da inversão triádica com o esclarecimento de que os locais onde a 6ª é admitida não são “baixos verdadeiros” porque o verdadeiro baixo está posicionado uma 3ª inferior
- * o “novo método” proposto no qual uma tabela numérica é utilizada para o encadeamento dos acordes de acordo com o direcionamento melódico do baixo auxiliando, assim, o iniciante na elaboração de suas primeiras composições a quatro vozes

Das seis canções analisadas a quatro vozes, notou-se que, em três composições, as diretrizes da tabela foram seguidas de forma integral.

Constatou-se que as progressões das vozes estavam, na sua maioria, de acordo com a primeira regra dos números considerando a movimentação melódica da linha do baixo.

Ademais, as escalas, as cadências e o intervalo de 6ª nessas composições também estavam em conformidade com as informações apresentadas no tratado.

Na análise das composições a três vozes, incluindo aquelas canções a quatro vozes cujas normas da tabela numérica não foram seguidas integralmente, observaram-se os principais tópicos relatados por Champion, como as cadências apropriadas de cada escala, a utilização da 6ª no lugar da 5ª e algumas progressões intervalares. Apesar dessas músicas não estarem suscetíveis às regras numéricas, notou-se que caminham para um pensamento mais harmônico ao visualizar os principais intervalos de cada acorde.

Não há erros graves composicionais, como 5^{as} ou 8^{as} paralelas, no entanto foram observadas as sequências 3ªM-3ªM / 3ªM-5ªJ em algumas canções, consideradas menos agradáveis por Champion devido à relação inarmônica.

Deve-se destacar o fato do autor respeitar o “novo método” em suas próprias publicações, mesmo que em apenas algumas das canções analisadas, pois isso evidencia a aplicação dos seus ensinamentos em composições destinadas não apenas ao estudo e aos exercícios, mas à prática musical. Apesar dessa ferramenta extraordinária para a composição a quatro vozes, Champion deixa claro que o método dos números da tabela auxilia o aprendiz, porém não se trata do único caminho a ser seguido.

Por fim, o desenvolvimento em direção à música concebida harmonicamente em vez de melodicamente resultou no afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções harmônicas mais simples, como pode ser observado no tratado e nas canções de Champion que exibem um contraponto simples.

3.3. JOHN PLAYFORD

3.3.1. Estudo da solmização

Das dezessete peças levantadas de Playford adequadas para a análise da solmização e o estudo da composição, seis foram selecionadas do seu livro *The Musical Companion, in Two Books. The First Book containing Catches and Rounds for Three Voyces. The Second Book containing Dialogues, Gleees, Ayres and Songs for Two, Three and Four Voyces* (1673), um compêndio de músicas de vários autores das quais vinte e uma são composições suas¹⁷².

SEM BEMOL NA CLAVE	
[117]	Comely Swain (3 vozes)
[150]	Hail happy day (3 vozes)
1 BEMOL NA CLAVE	
[216]	Come let us sit, let Dring (4 vozes)
2 BEMOIS NA CLAVE	
[188]	Come here's to thee Jack (3 vozes)
2 SUSTENIDOS NA CLAVE	
[212]	Though the Tyrant hath ravish'd my Dearest away (4 vozes)
[214]	When Fair Cloris kept her harm less Sheep (4 vozes)

Tabela 3.7. Canções de John Playford selecionadas para análise.

Playford (1655, p. 11) considera o *mi* a sílaba mais importante (*principall or master Note*) na solmização. Para ele, o *mi* pode ser posicionado em quatro locais diferentes:

- signo \flat fá \natural *mi* (sem bemol na armadura);
- signo E *lá mi* (um bemol);
- signo A *lá mi ré* (dois bemois);
- signo D *lá sol ré* (três bemois).

Ao acomodar a sílaba *mi* em seu devido local, as demais Vozes ascendentes seguem a ordem *fá-sol-lá-fá-sol-lá* até encontrarem novamente o *mi*.



Figura 3.4. Posições da Voz *mi* (PLAYFORD, 1655, p. 12-13).

¹⁷² Para a solmização completa das canções de Playford, ver: Anexos, p. 366.

Partindo dessas premissas, as três canções analisadas sem sinal de alteração na armadura de clave têm a sílaba *mi* posicionada no signo $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$, como pode ser observado no excerto a seguir:

Exemplo 3.91. Posicionamento do *mi* em canções sem sinal na clave / “[150] Hail happy day”.

Com relação ao sustenido, Playford (1655, p. 9) esclarece que ele altera a propriedade das notas, ou seja, as eleva meio tom, mas não altera suas sílabas de solmização. Além disso, é normalmente colocado antes do *fá* ou do *sol*. De fato, os sustenidos recaem nas Vozes *fá* e *sol*, como pode ser verificado em destaque no Ex. 3.92 e Ex. 3.93. Por outro lado, o bemol modifica a Voz *mi* para *fá* abaixando a entonação da nota em meio tom.

Exemplo 3.92. Solmização das notas alteradas pelo sustenido (sílabas *fá* & *sol*) / “[150] Hail happy day”.

Exemplo 3.93. Solmização das notas alteradas pelo sustenido (sílaba *fá*) / “[117] Comely Swain”.

Em suma, não há dificuldades na solmização das três composições sem bemol na clave, desde que a sílaba *mi* seja posicionada em $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ e as notas alteradas pelo sustenido mantenham suas Vozes *fá* ou *sol*, enquanto suas entonações são elevadas.

Durante o estudo, foram observadas a inclusão do bemol e do sustenido como sinal de precaução. Como mencionado, bemois anulam sustenidos e vice-versa. Aqui, dois excertos são destacados dos quais um deles serve como precaução e o outro para anular a alteração

precedente. No Ex. 3.94, o bemol é inserido no signo *fá ut* como prevenção, já que essa nota estava elevada nos compassos anteriores. Em contrapartida, no Ex. 3.95, o sinal **b** anula o \sharp , porém isso não significa modificar a sílaba de solmização para *fá*, como geralmente ocorre nas notas alteradas pelo bemol. Nesse caso, o bemol serve apenas para indicar ao cantor que aquela nota retornou ao seu estado “original” antes do sustenido.

Exemplo 3.94. Bemol como sinal de precaução / *cantus primus* “[150] Hail happy day”.

Exemplo 3.95. Bemol utilizado para anular o sustenido precedente / *cantus primus* “[150] Hail happy day”.

Para a solmização das composições com um bemol na clave, a sílaba *mi* é posicionada no signo E *lá mi* (Ex. 3.96), enquanto nas canções com dois bemois, o *mi* é acomodado em A *lá mi ré* (Ex. 3.97).

Exemplo 3.96. Posicionamento do *mi* em canções com um bemol na clave / “[216] Come let us sit”.

Exemplo 3.97. Posicionamento do *mi* em canções com dois bemois na clave / “[188] Come here’s to thee Jack”.

Como observado em Morley e em Champion, o sustenido eleva a entonação das notas sem modificar suas sílabas de solmização, inclusive nos signos \flat *fá* \sharp *mi* & e *lá mi* que possuem bemol na armadura de clave:

Exemplo 3.98. Solmização da nota com bemol na clave alterada pelo sustenido / “[216] Come let us sit”.

Exemplo 3.99. Solmização das notas com bemol na clave alteradas pelo sustenido / “[188] Come here’s to thee Jack”.

Após o estudo da solmização das canções de Playford e dos outros autores também, constata-se a incidência do bemol em quatro situações:

- quando a melodia regressa ao atingir o bemol – basta trocar *mi* por *fá* abaixando meio tom da nota (Ex. 3.100);
- quando a melodia prossegue ascendente – a inclusão do **b** impõe a sílaba *fá* fazendo com que a nota seguinte seja solmizada *sol* mantendo, dessa forma, a relação intervalar de um tom (Ex. 3.101);
- quando a nota alterada é alcançada em grau conjunto descendente – nesses casos, a sílaba *fá* é empregada para a nomeação de duas notas diferentes (Ex. 3.102);
- quando há um salto intervalar antes da nota alterada alcançada em grau conjunto descendente – o salto permite a solmização mental daquela passagem com a nota alterada possibilitando a acomodação da Voz *sol* na nota imediatamente anterior à alteração (Ex. 3.103);

Exemplo 3.100. Solmização da passagem alterada pelo bemol / *cantus primus* “[216] Come let us sit”.

Exemplo 3.101. Solmização da passagem ascendente alterada pelo bemol / *bassus* “[216] Come let us sit”.

Exemplo 3.102. Solmização passagem alterada pelo bemol – movimento descendente / *cantus primus* “[216] Come let us sit”.

Exemplo 3.103. Demonstração da solmização da passagem em grau conjunto descendente alterada pelo bemol / *bassus* “[216] Come let us sit”.

Com relação às canções que possuem dois sustenidos grafados na armadura de clave, embora não estejam descritas no tratado de Playford e nem dos outros autores contemporâneos, conseguimos, a partir de alguns indícios fornecidos pelos próprios músicos, propor uma solmização para essas composições.

Partimos, em primeiro lugar, dos ensinamentos de Bathe (c. 1596) para a entonação da nota alterada pelo sustenido. O artifício consiste em deslocar o *ut* uma terça maior abaixo daquela nota alterada permitindo, dessa maneira, que a Voz *mi* recaia na nota com sustenido facilitando a entonação do semitom com a Vozes “erradas” *mi-fã* (Ex. 3.104). Após entonar esta parte que contém a nota alterada utilizando as Vozes imaginárias (*mi-fã*), o cantor deve retornar ao início e solmizar a passagem empregando as Vozes conforme sua “ordem da subida e da descida”, ou seja, da escala inicial (Ex. 3.105).

Exemplo 3.104. Entonação da nota alterada pelo sustenido – *ut* posicionado no signo d *lá sol ré*.

Exemplo 3.105. Solmização da passagem alterada pelo sustenido – *ut* posicionado no signo g *sol ré ut*.

Bathe demonstra também uma “ordem da subida e da descida” com dois sustenidos. O autor esclarece que a presença do sustenido no *fã* inferior (signo c *sol fã ut*), considerando o *ut*

no signo g *sol ré ut*, força a incorporação do sustenido no *fá* superior (signo f *fá ut*)¹⁷³. Partindo, então, do princípio da entonação da nota alterada pelo sustenido descrito por Bathe, ao deslocar o *ut* uma terça maior abaixo da nota alterada (Dó#), pode-se deduzir a solmização da “ordem da subida e da descida” com o *ut* no signo a *lá mi ré*:



Exemplo 3.106. Proposta de solmização da “ordem da subida e da descida” com o *ut* no signo a *lá mi ré* de acordo com Bathe (c. 1596).

Por fim, Bathe lembra a seus leitores que o sistema proposto por ele não é o único em uso e que o “cantor astuto” pode nomear as notas de uma passagem da maneira que queira desde que a entonação adequada seja mantida.

Ao considerar os preceitos de Campion (c. 1613) nos quais o verdadeiro conhecimento da escala consiste na observação dos semitons representados pelas sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* e que as demais sílabas seguem um padrão a partir dessa localização, obtém-se a seguinte proposta de solmização de uma escala com dois sustenidos:



Exemplo 3.107. Escala com dois sustenidos - posicionamento dos semitons de acordo com Campion (c. 1613).

Observe a correspondência entre as duas propostas de solmização, tanto aquela deduzida a partir dos preceitos de Bathe (Ex. 3.106) quanto essa obtida a partir de Campion (Ex. 3.107). Sendo assim, para a solmização das canções de Playford com dois sustenidos na armadura de clave, optamos por utilizar a escala na qual os semitons recaem entre as notas Dó#-Ré (*mi-fá*) & Fá#-Sol (*lá-fá*).

Não há dificuldades em “[212] Though the Tyrant”, pois basta posicionar corretamente os semitons, já que não há alterações.

¹⁷³ Para maiores informações, cf. p. 71.

The image shows a musical score for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Solfège letters (F, S, L, M) are placed above the notes. Some notes are marked with a red sharp sign (#) to indicate they are altered by a sharp. The lyrics are "[212] Though the Tyrant".

Exemplo 3.108. Proposta de solmização de canções com dois sustenidos na clave / “[212] Though the Tyrant”.

No que diz respeito à solmização das notas alteradas pelo sustenido em canções que possuem dois sustenidos grafados na clave, os mesmos procedimentos são adotados, ou seja, as sílabas de solmização são mantidas, enquanto a entonação da nota é elevada em meio tom. Note que os sustenidos ainda recaem nas Vozes *fá* e *sol*, como apontado por Playford, porém, no sétimo compasso do *cantus primus*, o # inserido no signo cc *sol fá* serve como sinal de precaução.

The image shows a musical score for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. Solfège letters (F, L, S, M) are placed above the notes. Some notes are marked with a red sharp sign (#) to indicate they are altered by a sharp. The lyrics are "[214] When fair Cloris".

Exemplo 3.109. Proposta de solmização de canções com dois sustenidos na clave – notas alteradas pelo sustenido / “[214] When fair Cloris”.

Recapitulando, Playford ensina a solmização por meio de regras para o correto posicionamento da Voz *mi*, considerada a mais importante ou mestre. Ao estabelecer a sílaba *mi*, as demais Vozes são acomodadas seguindo o padrão ascendente *fá-sol-lá-fá-sol-lá* até encontrar novamente o *mi*. Isso permite que as oitavas recebam a mesma sílaba de solmização.

Playford explica que o bemol modifica a Voz *mi* para *fá* tornando a nota meio tom mais grave. Por outro lado, o sustenido não altera o nome da nota, apenas a entonação e normalmente recai nas sílabas de solmização *fá* ou *sol*. A partir dessa informação, constata-se que, independente dos sinais da armadura de clave, os sustenidos ocorrem nas notas cujas sílabas de solmização são *fá* ou *sol*.

Apesar de Playford demonstrar em seu tratado o posicionamento do *mi* em quatro diferentes escalas (sem bemol, um bemol, dois bemois, três bemois), observa-se a utilização prática de apenas três configurações em suas obras musicais: sem bemol, um bemol e dois bemois, além de canções com dois sustenidos grafados na armadura de clave.

Em geral, não há dificuldades na solmização das composições de Playford, mesmo aquelas com sustenidos na clave. A propósito, para a viabilidade de uma sugestão de solmização para as canções com dois sustenidos na clave, foram considerados os ensinamentos dos outros autores, uma vez que Playford não discute melodias com essas características.

Sendo assim, foram adotadas como diretrizes a localização/nomeação dos semitons discutidas por Champion (c. 1613) e o procedimento para a entonação das notas alteradas pelo sustenido apresentado por Bathe (c. 1596). A partir dessas referências, sugeriu-se uma solmização da escala com dois sustenidos. Por fim, como apontado por Bathe (c. 1596) e Morley (1597), não importa a maneira como as notas são nomeadas, desde que a correta entonação seja mantida.

3.3.2. Estudo do contraponto

Para o estudo do contraponto das composições de Playford, considerou-se o conteúdo discutido por Champion em seu *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (c. 1613), já que o segundo livro do *An Introduction to the Skill of Musick* (1655) de Playford, intitulado *The Art of Setting or Composing of Musick in Parts*, é na verdade uma reedição da obra de Champion com anotações de Christopher Simpson.

Após análise preliminar, observou-se que as canções de Playford apresentam alguns elementos não discutidos por Champion em seu tratado, como a utilização da segunda inversão da tríade. Embora Champion forneça os primeiros indícios de um pensamento triádico ao esclarecer que os locais onde a 6ª é admitida não são “baixos verdadeiros” porque o verdadeiro baixo está posicionado uma 3ª inferior, não comenta o acorde de 4ª e 6ª. De qualquer forma, propõe-se uma análise da classificação das escalas e suas respectivas cadências, da ocorrência das regras da tabela numérica para o encadeamento das vozes, do intervalo de 6ª e de algumas progressões consideradas impróprias de acordo com o tratado de Champion¹⁷⁴.

As seis composições analisadas de Playford foram baseadas na escala maior (Tab. 3.8). Para a identificação das cadências, considerou-se a explicação de Champion (c. 1613, *f*D2a) na qual o baixo pretende uma cadência sempre que

¹⁷⁴ Para a visualização das análises de todas as canções, ver: Anexos, p. 462.

* sobe uma 5ª, uma 3ª ou uma 2ª e, em seguida, desce uma 5ª ou sobe uma 4ª

* desce uma 4ª ou uma 2ª e posteriormente desce uma 5ª ou sobe uma 4ª

Título	Escala	Cadências
[117] Comely Swain (3 vozes)	“Sol com Si♯”	I grau V grau
[150] Hail happy day (3 vozes)	“Dó com Mi♯”	I grau VI grau III grau
[188] Come here’s to thee Jack (3 vozes)	“Si♯ com Ré♯”	I grau V grau
[212] Though the Tyrant hath ravish’d my Dearest away (4 vozes)	“Ré com Fá♯”	I grau
[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep (4 vozes)	“Ré com Fá♯”	I grau V grau VI grau
[216] Come let us sit, let Dring	“Fá com Lá♯”	I grau IV grau V grau VI grau

Tabela 3.8. Escalas e cadências - composições de Playford.

Campion esclarece que as cadências na escala maior podem ocorrer: a) no I grau; b) no V grau; c) no IV ou II graus, entretanto, além das cadências no I e V graus, foram observados pontos cadências no VI grau (Ex. 3.110 e Ex. 3.111) e no III grau (Ex. 3.112).

The image shows a musical score for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The key signature is G major (one sharp). The score is written in a system with four staves. The Bassus staff has a bracketed section at the end labeled "cadência 2" and "VI grau". The notes in the Bassus staff are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. The other staves have notes and fingerings indicated below them.

Exemplo 3.110. Cadência inapropriada em “Ré com Fá♯” (VI grau) / “[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep”.

Exemplo 3.111. Cadência inapropriada em “Fá com Lá” (VI grau) / “[216] Come let us sit, let Dring”.

Exemplo 3.112. Cadência inapropriada em “Dó com Mi” (III grau) / “[150] Hail happy day”.

A respeito das regras da tabela numérica demonstradas por Champion, podem ser aplicadas em algumas progressões nas três canções a quatro vozes de Playford quando os acordes possuem a 3^a, 5^a e 8^a ou então a 3^a, 6^a e 8^a.

A seguir, um excerto no qual as regras podem ser percebidas (Ex. 3.113). Para fins didáticos, optamos por destacar as sequências que empregam a primeira regra da tabela com os números azuis, enquanto aquelas que utilizam a segunda norma estão representadas pela cor vermelha. De acordo com a primeira regra, se a linha melódica do baixo sobe, os números são visualizados de baixo para cima; se desce, os números devem ser observados de cima para baixo

8	3	5
3	5	8

, já a segunda regra é o oposto da primeira. Em geral, quando a 6^a é inserida, a 5^a deve ser excluída, contudo as normas para a sequência são as mesmas, já que basta substituir o número 5 pelo 6 na tabela.

The image shows a musical score for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four measures. Below each staff, numerical figures are provided to indicate fingerings and voice leading. The figures are: Cantus Primus (5, 3, 5 6, 3, 5 3, 5 8, 5 3, 8); Cantus Secundus (3, 8, 3 4, 8, 3 8, 3 6, 3 8, 5); Medius (8, 5, 3 3, 6, 3 6, 8 3, 3 5, 3); Bassus (8, 5, 3 3, 6, 3 6, 8 3, 3 5, 3). The figures are color-coded: blue for the first rule, red for the second rule, and yellow for the third rule.

Exemplo 3.113. Progressões de acordo com a primeira e segunda regras da tabela numérica de Campion / “[214] When fair Cloris”.

No nono compasso do Ex. 3.113, o baixo desce uma 5ª e deve ser classificado ascendente, pois como mencionado no Cap. 2, se o baixo desce um intervalo maior que uma 4ª, é considerado ascendente para a utilização da tabela

8	3	5
3	5	8

. Dessa forma, o *medius* passa do 8 para o 5, o *cantus secundus* vai do 3 para o 8, enquanto o *cantus primus* passa do 5 para o 3. Ao prosseguir, no décimo primeiro compasso, o baixo salta uma 4ª ascendente (segunda e terceira mínimas). De acordo com a primeira regra, o *medius* passaria do 6 (que substitui o 5 na tabela) para o 3, no entanto vai para o 8, característico da segunda regra, o *cantus secundus* passa do 8 para o 3, ao passo que o *cantus primus* vai do 3 para o 5. A próxima nota do baixo é uma 3ª descendente: o *medius* vai do 8 para o 3; o *cantus secundus*, do 3 para o 6; o *cantus primus* passa do 5 para o 8. Em seguida, o baixo sobe uma 2ª. Aqui, pode-se observar um exemplo de 3ªs consecutivas que não atrapalha a condução das demais vozes, pois, como demonstrado em Campion, se as vozes sobem em 3ªs, a segunda 3ª é irregular com o baixo, uma vez que deveria ser uma 8ª. Apesar dessa substituição do 8 pelo 3 no *medius*, a progressão das demais vozes é feita por dedução: o *cantus secundus* passa do 6 para o 3 e o *cantus primus* vai do 8 para o 5 devido ao movimento ascendente do baixo. Na progressão seguinte (primeira e segunda mínimas do décimo segundo compasso), considera-se o 8 naquela “3ª irregular” para aplicar os números da tabela. Nesse caso, o baixo desce uma 4ª fazendo com que o “8” (3ª irregular) do *medius* passe para o 3, porém vai para o 5, que é a segunda regra. O *cantus secundus* vai do 3 para o 8 e o *cantus primus* passa do 5 para o 3. Para concluir, o baixo sobe uma 2ª: o *medius* vai do 5 para o 3, o *cantus secundus* passa do 8 para o 5, enquanto o *cantus primus* vai do 3 para o 8 de acordo com a primeira regra da tabela.

Com relação ao intervalo de 6ª, Campion (c. 1613) elucida que pode ser inserido quando o baixo está em $\flat f\grave{a}$ $\natural mi$ (Si), $E\grave{a}$ mi (Mi) ou $l\grave{a}$ $mi\grave{r}\acute{e}$ (Lá) se o I grau estiver em Γut (Sol). Ademais, se o baixo apresentar um sustenido, como $F\acute{a}\sharp$ com o I grau em Sol, a 6ª deve ser

empregada. No entanto, após a análise das canções de Playford, verificou-se que a 6^a é incluída também com o baixo no I, no IV e no V grau. No Ex. 3.114, cuja escala é “Fá com Lá^b”, as 6^{as} foram utilizadas com o baixo no V grau (Dó) e no I grau (Fá), enquanto no Ex. 3.115, cuja escala é “Ré com Fá[#]”, a 6^a foi empregada no IV grau (Sol). Levando em conta os locais apontados por Champion e aqueles visualizados nas canções de Playford, percebe-se que a 6^a pode ser inserida em qualquer grau da escala.

Exemplo 3.114. Utilização das 6^{as} em locais não mencionados no tratado de Champion / “[216] Come let us sit, let Dring”.

Exemplo 3.115. Utilização das 6^{as} em locais não mencionados no tratado de Champion / “[212] Though the Tyrant”.

Embora Champion não mencione a utilização simultânea dos intervalos de 6^a e 4^a no acorde já que sua tabela numérica representa apenas os encadeamentos entre acordes consonantes na posição fundamental e, no máximo, na primeira inversão quando o número 5 é substituído pelo 6, foram observadas algumas progressões com o acorde de quarta e sexta e, inclusive, de sétima nas composições de Playford selecionadas para essa análise. Em suma, a 6^a e a 4^a foram empregadas quando o baixo estava no IV, V e VI.

The image shows a musical score for three voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, and Bassus. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Bassus part includes figured bass notation. A vertical grey bar highlights the measure where the interval of 4th and 6th degrees is used in the same chord (Bassus in IV degree).

Exemplo 3.116. Intervalo de 4^a e 6^a no mesmo acorde (baixo no IV grau) / “[188] Come here’s to thee Jack”.

No Ex. 3.117, a sequência com dois acordes na segunda inversão produz o movimento sucessivo de 6^{as} entre o soprano e o baixo, desaprovada por Champion (c. 1613, *f*C8v) porque produzem, de acordo com o autor, muitas 4^{as} entre as vozes internas. Como discutido no Cap. 2, essa razão não é muito clara, pois segundo Wilson (2003, p. 74), essas 4^{as} consecutivas nas vozes internas são perfeitamente aceitáveis no sentido harmônico tonal moderno.

The image shows a musical score for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The music is in 3/4 time and D major. The Bassus part includes figured bass notation. Two vertical grey bars highlight specific measures in the Cantus Primus and Bassus parts.

Exemplo 3.117. Intervalo de 4^a e 6^a no mesmo acorde (baixo no V e VI graus) / “[212] Though the Tyrant”.

O intervalo de 6^a também foi empregado concomitante ao intervalo de 5^a em uma passagem da canção “[112] Though the Tyrant” de Playford. Embora Champion não esclareça a utilização simultânea da 5^a e da 6^a no mesmo acorde, Morley (1597, p. 143) elucida que a 5^a e a 6^a podem ser usadas na cadência desde que a dissonância seja alcançada por meio da síncopa. Outra possibilidade é a combinação da 5^a diminuta (*semidiapente*) com a 6^a, pois, de acordo com Simpson (1667, p. 87), normalmente acrescenta-se uma 2^a acima da nota superior da 5^a diminuta, como pode ser verificado na peça de Playford:

10

Cantus Primus

Cantus Secundus

Medius

Bassus

Exemplo 3.118. Utilização concomitante da 5^a e da 6^a / “[212] Though the Tyrant”.

Por fim, algumas progressões das consonâncias perfeitas e imperfeitas foram observadas, como 5^{as} e 8^{as} paralelas (proibidas), além de 3^aM-3^aM e 6^am-6^am consideradas impróprias por ocasionarem a “relação inarmônica”.

Duas 5^{as} consecutivas foram constatadas em “[216] – Come let us sit” (Ex. 3.119). Essa situação é semelhante àquela relatada por Morley (1597, p. 80) na correção do exercício do aprendiz na qual duas vozes se movimentam em 8^{as} das quais uma delas contém uma pausa de mínima. De acordo com Morley, aquela pausa não impede as duas 8^{as} em movimento descendente¹⁷⁵. Similarmente, a pausa da semínima não interrompe as duas 5^{as} em movimento descendente entre o *cantus primus* e o *bassus* da canção de Playford.

24

Cantus Primus

Cantus Secundus

Medius

Bassus

Exemplo 3.119. Progressão de duas 5^{as} consecutivas entre *cantus primus* e *bassus* / “[216] Come let us sit”.

Além das 5^{as} consecutivas, foram observadas também algumas sequências que ocasionam a “relação inarmônica” em três composições. Pode-se observar o trítono ao considerar a segunda nota da parte inferior com a primeira nota da parte superior devido às sucessões 3^aM-3^aM (Ex. 3.120 e Ex. 3.121) e 6^am-6^am (Ex. 3.122 e Ex. 3.123).

¹⁷⁵ Cf. p. 133.

Example 3.120 shows a musical score for Cantus Primus and Bassus. The score is in G major and 3/4 time. The first system covers measures 18-22, and the second system covers measures 23-24. Red boxes highlight specific intervals: in measure 18, the interval between the two staves is F-L (top) and 3M-3M (bottom); in measure 19, the interval is S-F; in measure 23, the interval is F-L (top) and 3M-3M (bottom); and in measure 24, the interval is S-F.

Exemplo 3.120. Relação inarmônica / *cantus primus* e *bassus* “[150] Hail happy day”.

Example 3.121 shows a musical score for Cantus Secundus and Bassus. The score is in G major and 3/4 time. The first system covers measures 12-17. Red boxes highlight specific intervals: in measure 12, the interval between the two staves is M-L (top) and 3M-3M (bottom); in measure 13, the interval is 3M-3M; and in measure 14, the interval is S-F.

Exemplo 3.121. Relação inarmônica / *cantus secundus* e *bassus* “[150] Hail happy day”.

Example 3.122 shows a musical score for Medius and Bassus. The score is in G major and 3/4 time. The first system covers measures 6-11. Red boxes highlight specific intervals: in measure 6, the interval between the two staves is F-S (top) and L-M (bottom); in measure 7, the interval is 6m-6m; and in measure 8, the interval is L-M.

Exemplo 3.122. Relação inarmônica / *medius* e *bassus* “[212] Though the Tyrant”.

Example 3.123 shows a musical score for Cantus Secundus and Bassus. The score is in G major and 3/4 time. The first system covers measures 216-221. Red boxes highlight specific intervals: in measure 216, the interval between the two staves is F-S (top) and L-M (bottom); in measure 217, the interval is 6m-6m; and in measure 218, the interval is L-M.

Exemplo 3.123. Relação inarmônica / *cantus secundus* e *bassus* “[216] Come let us sit”.

Como relatado, o conteúdo do tratado *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (c. 1613) de Campion foi utilizado para o estudo das composições de Playford, uma vez que Playford reedita a obra de Campion no segundo livro do seu *An Introduction to the Skill of Musick* (1655). Dessa forma, os mesmos elementos analisados nas composições de Campion serviram de parâmetros para a análise das canções de Playford, a saber, a classificação das escalas e suas cadências, a confirmação das regras da tabela numérica, o emprego do intervalo de 6ª e a observação de progressões consideradas inadequadas.

As diretrizes da tabela numérica puderam ser comprovadas em algumas sequências nas três canções a quatro vozes analisadas de Playford que exibiam a 3ª, 5ª e 8ª ou a 3ª, 6ª e 8ª no acorde, diferente de algumas composições de Campion, por exemplo, nas quais as normas foram seguidas do começo ao fim.

Considerando os pontos cadencias adequados para uma escala maior demonstrados por Campion que devem estar no I grau da escala, no II, no IV ou no V grau, notou-se também cadências no VI e no III grau.

Com relação ao intervalo de 6ª, além dos locais apontados por Campion (c. 1613) como apropriados para a inserção desse intervalo, constatou-se nas canções de Playford que o emprego do acorde na primeira inversão pode ocorrer em qualquer grau da escala. Embora Campion não mencione a utilização simultânea dos intervalos de 4ª e 6ª, os acordes na segunda inversão foram observados em alguns encadeamentos nas composições de Playford.

Por fim, duas 5ªs sucessivas em movimento descendente (proibido no contraponto) foram notadas em uma passagem que possui uma pausa de mínima nas duas vozes, além de algumas progressões entre consonâncias imperfeitas (3ªM-3ªM, 6ªm-6ªm) consideradas inadequadas por produzirem a “relação inarmônica”, isto é, a falsa relação.

Em linhas gerais, percebe-se que os primeiros indícios de pensamento harmônico discutidos por Campion prevalecem nas canções de Playford, embora seja perceptível a utilização prática de outros mecanismos não descritos por Campion em seu tratado, como a segunda inversão dos acordes e outros pontos cadenciais que apontam para a solidificação dessa concepção harmônica.

3.4. CHRISTOPHER SIMPSON

3.4.1. Estudo da solmização

Considerando o fato de que há poucas composições musicais de Simpson impressas, exceto aquelas incluídas como exemplos em seus livros e algumas canções em manuscrito majoritariamente instrumentais para conjunto ou solo de viola da gamba, foram selecionadas sete lições, das quinze disponíveis, provenientes de seu tratado *The Principles of Practical Musick delivered* publicado em 1665 adequadas ao canto e, conseqüentemente, ao estudo da solmização¹⁷⁶.

SEM BEMOL NA CLAVE
Exemplo [1]
Exemplo [3]
1 BEMOL NA CLAVE
Exemplo [4]
Exemplo [7]
Exemplo [11]
2 SUSTENIDOS NA CLAVE
Exemplo [14]
Exemplo [15]

Tabela 3.9. Canções de Christopher Simpson selecionadas para análise.

Recapitulando, Simpson deixa claro aos leitores do seu *A Compendium of Practical Musick* (1667) que quatro sílabas eram indispensáveis para a correta entonação das notas (*mi, fá, sol, lá*), ao passo que as outras duas (*ut, ré*) eram supérfluas e descartadas pela maioria dos professores daquela época.

Para a solmização, o importante é o posicionamento da Voz *mi*, pois ao posicioná-la corretamente, as demais sílabas são deduzidas sequencialmente. De acordo com Simpson, o *mi* pode ser colocado em três locais: signo \flat *fá* \natural *mi* (B) quando não há bemol grafado no início da canção; signo E *lá mi* (E) quando há um bemol; signo A *lá mi ré* (A) quando há dois bemois;



Figura 3.5. Posicionamento do *mi* (SIMPSON, 1667, p. 10).

¹⁷⁶ Para a análise completa, ver: Anexos, p. 367.

Com relação ao sustenido, Simpson, assim como os outros tratadistas, informa que este sinal eleva a nota, mas não altera a sílaba de solmização.

Figura 3.6. Solmização de notas alteradas pelo sustenido (SIMPSON, 1667, p. 21).

Das sete lições analisadas, duas delas não possuem bemol na armadura de clave. Não há dificuldades na solmização dessas melodias, desde que a Voz *mi* recaia no signo \flat *fá* \sharp *mi* e a sílaba seja mantida nas notas alteradas pelo sustenido:

Exemplo 3.124. Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do *mi* (sem bemol na clave) / Exemplo [1].

Exemplo 3.125. Posicionamento do *mi* (sem bemol na clave) / Exemplo [3].

Três canções apresentam um bemol na armadura fazendo com que o *mi* seja acomodado no signo E *lá mi*. Como mencionado, o sustenido eleva a entonação da nota sem alterar a sílaba de solmização.

Exemplo 3.126. Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do *mi* (um bemol na clave) / Exemplo [11].

Exemplo 3.127. Solmização da nota alterada pelo sustenido e posicionamento do *mi* (um bemol na clave) / Exemplo [4].

No que diz respeito ao bemol, Simpson (1667, p. 6-7) esclarece que ele modifica aquela nota particular fazendo com que seja pronunciado *fã*, pois esse *fã* representa a distância de um semitom. Nos exemplos de Simpson que contêm um bemol na clave, observou-se a inserção do bemol no signo E *lá mi*. Nessas ocasiões, o *mi* é substituído pelo *fã* e a nota torna-se meio tom mais grave.

Nas discussões anteriores sobre a solmização de passagens alteradas pelo bemol alcançadas em grau conjunto descendente, foi proposto, em algumas situações, a modificação da sílaba anterior à alteração para a acomodação do *fã* na nota alterada pelo bemol facilitando, dessa maneira, a entonação de um tom por meio das sílabas *sol-fã* (Fá-Mi^b), especialmente quando havia um salto intervalar antes da sequência com bemol. Essa opção também é viável para a solmização de alguns trechos das lições de Simpson nos quais observa-se um salto antes da nota alterada.

Exemplo 3.128. Possibilidade de solmização considerando o bemol ao preencher o salto intervalar (*treble*) / Exemplo [7].

No entanto, por se tratar de pequenas melodias destinadas à prática dos aprendizes, optou-se por utilizar a sílaba *fã* nas notas alteradas pelo bemol em grau conjunto descendente sem adaptar a solmização das notas anteriores. Deve-se destacar que as sugestões apresentadas a seguir não são a única opção, pois, como os próprios autores afirmam, não importa como as notas sejam nomeadas, desde que a entonação seja conservada.

Para manter um padrão e facilitar o estudo e a prática, visto que a sequência melódica em grau conjunto descendente Fá-Mi^b-Ré está presente em duas lições, propõe-se a solmização *fã-fã-lá* (Ex. 3.129 e Ex. 3.130).

[4]

Exemplo 3.129. Sugestão de solmização / Exemplo [4].

[7]

Exemplo 3.130. Sugestão de solmização / Exemplo [7].

Observe na porção final da primeira seção do *bassus*, tanto no Ex. 3.129 quanto no Ex. 3.130, que a melodia prossegue ascendente após a inclusão do bemol. Nos dois casos, as notas posteriores ao bemol têm suas sílabas de solmização modificadas para *sol* facilitando a entonação da sequência intervalar. Por outro lado, o bemol inserido no signo *fá ut* no terceiro compasso do *treble* no Ex. 3.129 tem a função de anular o sustenido precedente tornando a nota meio tom mais grave. A entonação do excerto em destaque no qual a sílaba *fá* é pronunciada em três diferentes alturas (Fá[#]-Fá¹-Mib) é possível com a prática.

Por fim, das sete lições selecionadas de Simpson para essa discussão, duas delas possuem dois sustenidos grafados em suas claves. Em seu tratado, Simpson apenas esclarece que “se o *sustenido* for colocado no início de uma música, faz com que todas as notas que estão naquela linha ou naquele espaço sejam *elevadas*, ou seja, meio tom mais alto durante toda a

música ou lição sem alterar o seu nome”¹⁷⁷. Visto que as informações oferecidas por Simpson em seu tratado são insuficientes para a solmização dessas canções, foram considerados alguns indícios apresentados por Bathe (c. 1596) e Campion (c. 1613) em seus escritos resultando na seguinte escala¹⁷⁸:



Exemplo 3.131. Sugestão solmização de escala com dois sustenidos – *mi* em cc *sol fá*.

Em geral, não há dificuldades na solmização das músicas com dois sustenidos na clave (Ex. 3.132 e Ex. 3.133). Pode-se observar que os sustenidos recaem nas sílabas *fã* e *sol* elevando a entonação das notas sem alterar a sílaba de solmização. Ademais, o sustenido também pode ser empregado para anular o bemol precedente, como no décimo primeiro compasso do *treble* (Ex. 3.132), ao passo que o bemol altera a sílaba *mi* para *fã* tornando a nota meio tom mais grave.

[14]

Exemplo 3.132. Sugestão de solmização (dois sustenidos na clave) / Exemplo [14].

¹⁷⁷ If it be set at the beginning of a Song, it makes all the Notes standing in that Line or Space, to be *sharp*; that is, half a Tone higher, throughout the whole Song or Lesson, without changing their Name (SIMPSON, 1667, p. 7).

¹⁷⁸ Para maiores detalhes, ver: p. 301-302.

[15]

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a Treble staff and a Bass staff, both in 3/4 time and G major. Above the notes are solfège syllables: Treble (F F F S L L M L S L S S S) and Bass (F F F M F F S L L M S). The second system also has Treble and Bass staves. Above the notes are solfège syllables: Treble (S F L F S L S S L F F S S) and Bass (F F L M F S S F S S S). A red box highlights the note in the Treble staff of the second system that is a whole note with a sharp sign and the syllable 'F' above it.

Exemplo 3.133. Sugestão de solmização (dois sustenidos na clave) / Exemplo [15].

Embora Simpson esclareça que a Voz *mi* pode ser acomodada em três locais diferentes de acordo com os sinais inseridos na clave (sem bemol, um bemol, dois bemois), foram observadas lições sem bemol, com um bemol e com dois sustenidos em sua armadura de clave.

Em suma, não há dificuldades na solmização das sete canções selecionadas. Em primeiro lugar, deve-se identificar os sinais da clave e posicionar o *mi* em seu local adequado. Assim como apresentado por outros tratadistas ingleses, os sustenidos, em geral, elevam a entonação das notas sem alterar a sílaba de solmização. Dessa forma, uma nota nomeada *fá* mantém a sílaba *fá* se estiver alterada pelo sustenido. O bemol, por outro lado, modifica a característica da nota: o *mi* é substituído pelo *fá*, já que esse *fá* exprime o intervalo de meio tom. Além dessas possibilidades, o bemol e o sustenido também são usados para anular a alteração precedente.

As dúvidas na solmização dessas canções foram a nomeação das notas com dois sustenidos na armadura e a melhor opção para a entonação das passagens em grau conjunto descendente que possuem bemol.

Muito foi discutido nas análises dos outros autores com relação às sequências em grau conjunto descendente com bemol, especialmente para evitar a sucessão *fá-fá* para a nomeação de duas notas distintas (Fá-Mib). Constatou-se, naqueles casos, a possibilidade de adequação da sílaba anterior ao bemol para a entonação do intervalo de um tom com as sílabas *sol-fá* (Fá-Mib). Essa é uma opção viável para a solmização desses excertos em Simpson, no entanto, considerando o fato de que essas lições são destinadas à prática dos aprendizes, sugere-se a solmização utilizando as sílabas de acordo com a armadura de clave respeitando a regra na qual o *mi* é solmizado *fá* nas notas alteradas pelo bemol mesmo que resulte na sequência *fá-fá*.

Com relação à solmização das melodias com dois sustenidos na clave, nenhum autor, de fato, expõe essa possibilidade em seus tratados, todavia, a partir de algumas informações presentes em Bathe (c. 1596) que ensina o passo a passo para a correta entonação das notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido e considerando a premissa de Campion (c. 1613) na qual o importante é a localização do semitom, pôde-se propor uma sequência de sílabas apropriadas para a solmização e a entonação das lições de Simpson com dois sustenidos.

Em síntese, mesmo que Simpson não mencione a solmização de melodias com sustenidos na clave em seu tratado, o autor fornece subsídios para a prática da solmização já que comenta o posicionamento das sílabas e esclarece o uso do bemol e do sustenido.

Por fim, deve-se destacar que essas são apenas sugestões para a solmização dessas melodias e não constituem a verdade absoluta, uma vez que o importante é a verdadeira entonação das notas.

3.4.2. Estudo do contraponto

As lições selecionadas para este estudo do contraponto de Simpson foram extraídas de seu *The Principles of Practical Musick delivered* publicado em 1665, já que são poucas as obras impressas desse autor¹⁷⁹.

Para a análise dessas breves melodias foram utilizadas as informações apresentadas e discutidas por Simpson na segunda e na terceira partes de seu *A Compendium of Practical Musick* (1667). Por se tratar de composições a duas vozes, observaram-se a escala e suas cadências apropriadas, além das progressões entre consonâncias perfeitas e imperfeitas.

Simpson classifica a escala de acordo com o intervalo de 3ª próxima ao I grau da escala: se for uma 3ªm, a escala é menor (*flat Key*); se for uma 3ªM, a escala é maior (*sharp Key*). Segundo Simpson, na escala menor, a cadência pode ocorrer em três locais: a) no I grau; b) na 5ª acima; c) na 3ª acima do I grau, ao passo que na escala maior, a cadência pode suceder em quatro locais: a) no I grau; b) na 5ª acima; c) na 4ª acima; d) na 2ª acima do I grau. Abaixo, uma tabela com a indicação das escalas e das cadências examinadas nos sete exemplos selecionados para esse estudo:

¹⁷⁹ Para a análise completa, ver: Anexos, p. 463.

TÍTULO	ESCALA	CADÊNCIAS
Exemplo [1]	maior “Sol com Si \sharp ”	I grau V grau
Exemplo [3]	maior “Sol com Si \sharp ”	I grau V grau
Exemplo [4]	menor “Sol com Sib”	I grau III grau
Exemplo [7]	menor “Sol com Sib”	I grau III grau
Exemplo [11]	maior “Fá com Lá \sharp ”	I grau V grau
Exemplo [14]	maior “Ré com Fá \sharp ”	I grau V grau
Exemplo [15]	maior “Ré com Fá \sharp ”	I grau V grau VI grau

Tabela 3.10. Indicação das escalas e cadências – lições de Simpson.

Observaram-se que as cadências estão posicionadas em seus locais apropriados nas lições de Simpson, exceto no Exemplo [15], cuja escala é maior, que exhibe cadências no VI grau.

Exemplo 3.134. Cadência inapropriada na escala maior (VI grau) / Exemplo [15].

No que diz respeito às passagens entre consonâncias, a primeira regra estabelecida por Simpson é a proibição de duas 5^{as} ou de duas 8^{as} simultâneas, no entanto são permitidas desde que se mantenham na mesma nota ou então saltem uma 8^a. Dos sete exemplos analisados, nenhum deles infringe essa norma.

As sequências entre consonâncias perfeitas, como 5^a-8^a ou 8^a-5^a, são geralmente permitidas, porém proibidas em canções com poucas vozes. Para exemplificar, Simpson exhibe as passagens impróprias em poucas vozes (Fig. 3.7). Com relação às 3^{as} e 6^{as}, subindo ou descendo simultaneamente, são permitidas e consideradas comuns, todavia deve-se tomar cuidado com 3^aM-3^aM e 6^am-6^am, pois estão propensas à relação inarmônica que consiste na produção de uma dissonância ao considerar transversalmente a primeira nota da voz superior com a segunda nota da voz inferior ou a primeira nota da voz inferior com a segunda nota da

voz superior. A progressão $3^{\text{a}}\text{m}-3^{\text{a}}\text{m}$ é admitida em grau conjunto e proibida em saltos, enquanto a sequência $6^{\text{a}}\text{M}-6^{\text{a}}\text{M}$ é permitida em grau conjunto.

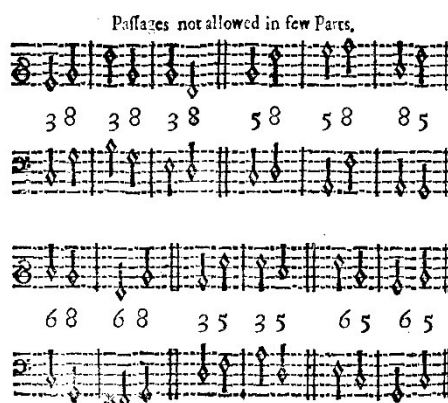


Figura 3.7. Progressões não permitidas em canções a poucas vozes (SIMPSON, 1667, p. 42).

Em geral, as progressões observadas nos exemplos de Simpson seguem seus preceitos, exceto algumas passagens nas quais a relação inarmônica foi constatada devido à sequência $3^{\text{a}}\text{M}-3^{\text{a}}\text{M}$ (Ex. 3.135 e Ex. 3.136) e $6^{\text{a}}\text{m}-6^{\text{a}}\text{m}$ (Ex. 3.137 e Ex. 3.138).

No Ex. 3.135, ao considerar transversalmente a primeira nota do baixo (Si^{\flat}) com a segunda nota do soprano (Mi^{\natural}), temos a produção sonora de uma 4^{a} aum. Em seguida, outra sucessão de terças maiores produz uma 4^{a} aum. ao considerar a primeira nota do baixo (Dó^{\flat}) com a segunda nota do soprano (Fá^{\sharp}).

Exemplo 3.135. Relação inarmônica da progressão $3^{\text{a}}\text{M}-3^{\text{a}}\text{M}$ / Exemplo [4].

No Ex. 3.136, uma 4^{a} aum. também é obtida ao comparar a primeira nota do baixo (Fá^{\flat}) com a segunda nota do soprano (Si^{\natural}).

Exemplo 3.136. Relação inarmônica da progressão 3ªM-3ªM / Exemplo [11].

No Ex. 3.137, a primeira nota do soprano (Sol⁴) comparada com a segunda nota do baixo (Dó³) forma um 5ª dim., assim como no Ex. 3.138. Essa relação pode ser facilmente percebida por meio das sílabas de solmização *mi & fá*.

Exemplo 3.137. Relação inarmônica da progressão 6ªm-6ªm / Exemplo [14].

Exemplo 3.138. Relação inarmônica da progressão 6ªm-6ªm / Exemplo [15].

De acordo com Simpson, embora essas notas não soem simultaneamente, devem ser evitadas principalmente em composições a poucas vozes. No entanto, percebe-se que essa regra não é completamente seguida, uma vez que quatro lições, das sete analisadas, possuem passagens que ocasionam relação inarmônica.

O tratado de Simpson aborda questões relevantes no que diz respeito ao processo composicional de canções a duas, três, quatro e a mais vozes, além de estabelecer um método para a composição de fugas e cânones no qual ensina ao estudante o processo passo a passo. O próprio Simpson alega que, apesar de muitos conterrâneos serem excelentes neste tipo de música, nenhum deles publicou qualquer ensinamento para a composição de fugas e cânones, inclusive Thomas Morley.

Embora Simpson exponha assuntos indispensáveis à compreensão do processo composicional em seu tratado, não foi possível aplicar completamente o seu conteúdo em suas próprias canções, uma vez que, como descrito, há poucas músicas impressas desse autor e a maioria delas é destinada à música instrumental, imprópria aos nossos propósitos, uma vez que a música vocal foi priorizada pela razão do estudo da solmização.

De qualquer forma, das quinze breves melodias publicadas no final do tratado *The Principles of Practical Musick delivered* (1665), sete foram analisadas. Observaram-se as escalas e as suas cadências apropriadas, além das progressões entre consonâncias.

Em resumo, as lições de Simpson estão de acordo com os seus preceitos, já que não há ocorrências de 5^{as} ou 8^{as} paralelas e a maioria das progressões classificadas impróprias pelo autor são evitadas nas composições, exceto algumas passagens que demonstram relação inarmônica devido às sequências intervalares 3^aM-3^aM e 6^am-6^am.

Por fim, as cadências estão posicionadas no I e no III grau nas escalas menores e estão instituídas no I e no V grau nas escalas maiores, salvo o Exemplo [15] que tem o VI grau como ponto cadencial.

3.5. CONSIDERAÇÕES

Após o estudo da solmização nos tratados de William Bathe (c. 1596), Thomas Morley (1597), Thomas Campion (c. 1613), John Playford (1665) e Christopher Simpson (1667) e após a investigação das questões referentes ao contraponto ensinadas por Morley (1597), Campion (c. 1613) e Simpson (1667), buscou-se, neste capítulo, identificar e aplicar os elementos abordados por eles em seus tratados em suas próprias composições.

Considerando o método de ensino da solmização por meio das deduções e das mutações em *cantus durus* ou em *cantus mollis* apresentado por Thomas Morley (1597), pode-se afirmar que o autor segue coerentemente o seu pensamento, já que suas composições musicais exibem, no máximo, um bemol na armadura de clave. Ademais, levando em conta as informações sobre a entonação das notas alteradas pelo bemol, é possível solmizar suas canções sem grandes dificuldades, uma vez que o bemol transforma a Voz *mi* em *fá* deixando-a meio tom mais grave. Por outro lado, a solmização das notas alteradas pelo sustenido não foi discutida, no entanto verificou-se no último exemplo de cantochão fornecido ao aprendiz que a presença do sustenido não modifica a sílaba de solmização. Uma das maiores dificuldades foi a solmização das passagens cujas notas alteradas pelo bemol eram alcançadas por grau conjunto descendente, além da presença do sinal \sharp para anular a clave \flat nas canções em *cantus mollis*. Para sanar

essas questões, foi necessário levar em consideração, adicionalmente, os ensinamentos de William Bathe (c. 1596), uma vez que Morley não discute essas situações em seu tratado.

As regras para o ensino da composição são instituídas em Morley de forma gradativa por meio da prática dos aprendizes *Philomathes* e *Polymathes* que compõem os seus exercícios, corrigidos pelo mestre *Gnorimus*. O ensinamento do contraponto está relacionado com as instruções da escrita contrapontística nota contra nota da Renascença, embora sejam perceptíveis os primeiros indícios da adoção da linha do baixo como fundamento. Morley ensina a sobrepor os intervalos a duas vozes que, posteriormente, servirão de base para a acomodação das demais partes. Para a análise de suas canções, foram observadas as principais progressões, além das dissonâncias, cadências e imitações, assuntos discutidos no decorrer de seu tratado. Percebeu-se, após o estudo, um nítido caráter contrapontístico em sua música, demonstrando, portanto, coerência entre aquilo que ele ensina e aquilo que, de fato, aplica em suas obras musicais.

Em *Campion* (c. 1613), a solmização é abordada brevemente em seu “Prefácio”. Para ele, a localização do semitom (expressado pelas sílabas *mi-fá* ou *lá-fá*) é importante, pois ao identificar a posição dessas sílabas, as demais Vozes são dispostas sequencialmente. *Campion* exemplifica o posicionamento dos semitons por meio de três escalas (sem bemol, com um bemol, com dois bemois) produzidas a partir da mesma nota (Γ *ut*). Após tentativas de solmização das canções de *Campion* utilizando como método a identificação e a nomeação dos semitons descritas em seu tratado, concluiu-se que é impraticável manter as sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* exclusivamente nos semitons em melodias com diversas alterações. *Campion* não explica e nem exemplifica a solmização de notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido tornando inviável a prática da solmização de suas canções, caso fossem considerados apenas os seus ensinamentos. Dessa forma, para a solmização das peças de *Campion*, foi necessário utilizar, além dos seus preceitos que dizem respeito à identificação dos semitons, informações sobre o uso dos sinais de alteração contidas nos tratados de Morley (1597), Playford (1655) e Simpson (1667), que indicam que o bemol faz com que a nota seja nomeada *fá* e o sustenido eleva a altura da nota sem alterar a sílaba de solmização.

Com relação ao ensino da composição, *Campion* propõe um “novo método” no qual uma tabela numérica é utilizada para o encadeamento dos acordes de acordo com o direcionamento melódico do baixo, auxiliando, dessa forma, o iniciante na elaboração de suas primeiras composições a quatro vozes. Ademais, *Campion* é um dos primeiros autores ingleses a assumir que as regras do contraponto devem proceder a partir do baixo e não do tenor – um marco na prática musical inglesa, além da referência mais antiga conhecida na Inglaterra sobre

a inversão triádica. Em resumo, o tratado de Campion se concentra na apresentação e na aplicação das regras de sua tabela numérica; nas escalas e suas cadências; nas sequências permitidas e proibidas entre consonâncias perfeitas e imperfeitas. Constatou-se, após análise das canções selecionadas de Campion, que a tabela numérica é aplicável do começo ao fim em algumas de suas composições, evidenciando, assim, o emprego dos seus ensinamentos não apenas para o estudo ou para os exercícios, mas também para a prática musical. Nos locais onde não foi possível utilizar a tabela, outros parâmetros foram observados, como a exclusão da 5ª quando a 6ª é empregada, 8ª e 5ª paralelas, “relação inarmônica”, características das escalas e suas cadências. É perceptível o afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções harmônicas mais simples que são refletidas na obra musical de Campion, uma vez que suas músicas exibem um contraponto simples, diferente da textura contrapontística observada nas canções de Thomas Morley.

John Playford (1655) ensina a solmização por meio de regras para o correto posicionamento da Voz *mi*. Ao estabelecer a sílaba *mi*, as demais Vozes são acomodadas sequencialmente permitindo que as oitavas recebam a mesma sílaba de solmização. As explicações sobre a solmização e sobre as entonações do bemol e do sustenido são bastante esclarecedoras em Playford. Segundo o autor, o bemol modifica a Voz *mi* para *fá* tornando a nota meio tom mais grave, enquanto o sustenido não altera o nome da nota e normalmente recai nas sílabas *fá* ou *sol*. De fato, os sustenidos podem ser encontrados nas notas que recebem as Vozes *fá* ou *sol* durante a solmização. Em seu tratado, Playford demonstra o posicionamento do *mi* em quatro escalas diferentes (sem bemol, um bemol, dois bemois, três bemois), mas foram observadas também canções com dois sustenidos, assunto não discutido por ele. Embora nenhum dos tratadistas ingleses comente a possibilidade de solmização de composições com sustenidos grafados na armadura de clave, foi possível propor uma solmização dessas canções considerando as informações sobre a localização/nomeação dos semitons abordadas por Campion (c. 1613) e o procedimento para a entonação das notas alteradas pelo sustenido apresentado por Bathe (c. 1596). A partir dessas referências, sugeriu-se uma solmização da escala com dois sustenidos. Pode-se dizer que as informações apresentadas por Playford são suficientes para a solmização de músicas que apresentam, no máximo, três bemois na clave, enquanto foi necessário considerar alguns esclarecimentos dos outros autores para a solmização de composições com sustenido.

As questões relacionadas ao contraponto são exibidas por Playford em seu segundo livro, intitulado *The Art of Setting or Composing of Musick in Parts*, que é, na verdade, uma reedição do tratado *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (c. 1613) de Thomas

Campion. Dessa forma, não há escritos do próprio Playford sobre o contraponto e para a análise de suas canções foram considerados os ensinamentos de Champion (c. 1613). Durante a análise, observou-se que as músicas de Playford exibem alguns elementos não discutidos por Champion em seu tratado, como a utilização da conjunção vertical de notas que, em termos modernos, é denominada como “segunda inversão da tríade”. Em linhas gerais, percebe-se que os primeiros indícios de pensamento harmônico demonstrados em Champion prevalecem nas canções de Playford, embora seja perceptível a utilização prática de outros mecanismos, como a segunda inversão dos acordes e outros pontos cadenciais que apontam para a solidificação da concepção harmônica.

Por fim, o tratado de Christopher Simpson (1667) traz informações relevantes no que diz respeito à prática da solmização e do contraponto, porém, infelizmente, há poucas composições musicais suas impressas, exceto aquelas incluídas como exemplos em seus livros e alguns manuscritos de canções instrumentais. Sendo assim, para o estudo da solmização e do contraponto foram selecionadas sete breves lições publicadas em seu tratado *The Principles of Practical Musick delivered* (1665) que são adequadas ao canto. Embora Simpson esclareça que a Voz *mi* pode ser acomodada em três locais diferentes de acordo com os sinais inseridos na clave (sem bemol, um bemol, dois bemois), foram observadas lições sem bemol, com um bemol e com dois sustenidos em sua armadura de clave. No que diz respeito ao bemol, Simpson esclarece que ele modifica aquela nota particular fazendo com que seja pronunciado *fã*, pois esse *fã* representa a distância de um semitom. Com relação à alteração pelo sustenido, Simpson, assim como os outros autores, elucida que este sinal eleva a nota, mas não altera a sílaba. Em geral, é possível solmizar as canções de Simpson sem muitas dificuldades considerando as informações exibidas em seu tratado, porém, assim como descrito em Playford, a sugestão para a solmização das composições com dois sustenidos na clave só foi possível a partir da interpretação de algumas explicações presentes em Bathe (c. 1596) e em Champion (c. 1613).

Embora Simpson aborde questões relevantes no que diz respeito ao processo composicional de canções a duas, três, quatro e a mais vozes, além de estabelecer um método para a composição de fugas e cânones no qual demonstra o processo passo a passo, não foi possível verificar se as suas canções, de fato, refletem aquilo que ele ensina, uma vez que as peças disponíveis para a análise são relativamente simples e suas composições instrumentais não foram estudadas. De qualquer forma, foram observadas nas sete canções analisadas as escalas e as suas cadências apropriadas, além das progressões entre consonâncias. Em resumo, as lições de Simpson estão de acordo com os seus preceitos, já que não há ocorrências de 5^{as} ou 8^{as} paralelas e a maioria das progressões classificadas impróprias pelo autor são evitadas, exceto

algumas passagens que demonstram relação inarmônica devido às sequências intervalares 3^aM-3^aM e 6^am-6^am.

Diante dos fatos expostos, considerando que o principal objetivo desse capítulo foi o de verificar se o conteúdo apresentado e discutido pelos autores em seus tratados está, de fato, de acordo com aquilo que eles compõem, pode-se afirmar que Morley é o mais coerente no que diz respeito aos seus ensinamentos e aquilo que compõe, já que suas composições musicais apresentam, no máximo, um bemol na armadura de clave e exibem, em sua grande maioria, técnicas contrapontísticas de imitação. As canções de Champion também refletem a sua abordagem harmônica do pensamento composicional, embora não seja possível executar a solmização de suas canções com as informações exclusivamente de seu tratado, uma vez que Champion não esclarece a solmização de notas alteradas pelo bemol ou pelo sustenido. Para a solmização das músicas com dois sustenidos na armadura de clave de Playford, assim como de Simpson, foi necessário reunir informações de outros autores para a elaboração de uma solmização, já que nenhum autor discute essa configuração em seus tratados. Já a música de Playford está repleta de acordes de quarta e sexta, assunto não discutido no tratado de Champion reeditado por Playford em 1655. Por fim, as lições exibidas por Simpson para a prática do aprendiz estão de acordo com os seus ensinamentos, embora tenha sido necessário interpretar as informações de outros autores para a solmização de exemplos com dois sustenidos na clave.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho investigou as possibilidades de aplicação dos principais conceitos da solmização e do contraponto na música inglesa no final do século XVI até a metade do século XVII. Para isso, partindo de uma extensa pesquisa bibliográfica, foram selecionados cinco tratados representativos da prática musical inglesa: William Bathe (c. 1596), Thomas Morley (1597), Thomas Campion (c. 1613), John Playford (1655) e Christopher Simpson (1667). A partir dessa seleção, um estudo detalhado sobre a solmização e sobre o contraponto foi feita e, após escolha de canções dos próprios autores, análises foram realizadas para entender se as regras da composição e da solmização discutidas por eles em seus tratados são seguidas em suas próprias publicações musicais.

A solmização na Inglaterra diferia daquela praticada no continente europeu, uma vez que, a partir do final do século XVI, os ingleses passaram a utilizar apenas quatro sílabas (*mi, fá, sol, lá*) para acomodar as sete notas musicais. No primeiro capítulo dessa pesquisa, após o estudo detalhado do método de ensino da solmização de cada um dos cinco autores, pode-se afirmar que o resultado final é praticamente idêntico, já que as sílabas empregadas durante a solmização recaem nas mesmas notas.

Bathe (c. 1596) apresenta a “regra do *ut*” para o posicionamento da Voz *ut*. Ao posicioná-la corretamente, as demais sílabas seguem a “ordem da subida e da descida” que é, na verdade, uma escala que tem como característica a repetição do *fá* no sétimo grau, assim: *ut-ré-mi-fá-sol-lá-fá-ut*. Em síntese, o *ut* pode ser acomodado em três locais distintos de acordo com a sua armadura de clave: no signo Γ *ut* (ausência de bemol na clave), no signo C *fá ut* (um bemol); no signo F *fá ut* (dois bemois).

Morley (1597) é o único autor inglês que explica a solmização por meio das deduções (hexacordes) e mutações considerando as três propriedades do canto (*b durum, naturalis* e *b molle*). Em linhas gerais, a mutação ocorre nas melodias ascendentes quando se atinge a Voz *lá* daquela dedução atual, ao passo que nas melodias descendentes, deve-se buscar o *lá* da nova dedução.

Para Campion (c. 1613), a localização do semitom (expressado por *mi-fá* ou *lá-fá*) é primordial, pois, a partir dessas sílabas, as demais Vozes são acomodadas sequencialmente.

Por fim, Playford (1655) e Simpson (1667) ensinam os estudantes a posicionarem a Voz *mi* para que as demais sílabas sejam ordenadas automaticamente. Segundo Playford (1655), o *mi* pode se posicionar em quatro locais: signo $b\acute{f}\grave{a}$ \natural *mi* (ausência de bemol na armadura de clave); signo E *lá mi* (presença de um bemol); signo a *lá mi ré* (presença de dois bemois); signo

D *sol ré* (presença de três bemois). Para Simpson (1667), há três locais onde o *mi* pode ser acomodado: signo $\flat f\grave{a} \natural mi$ (ausência de bemol na clave); signo E *lá mi* (presença de um bemol na clave); signo a *lá mi ré* (presença de dois bemois na clave).

Com relação à entonação das notas alteradas, os autores são concordantes ao esclarecerem que os bemois modificam a sílaba de solmização *mi* para *fá*, enquanto os sustenidos não. Deve-se destacar ainda que Bathe é o único autor a descrever, passo a passo, como entonar os bemois e os sustenidos.

Após a investigação minuciosa de como o contraponto foi ensinado pelos tratadistas no segundo capítulo, pode-se dizer que, como apontado por Herissone (2000, p. 142), embora as regras que governem a organização harmônica de uma peça musical tenham sido transformadas durante o século XVII, as instruções de como escrever um contraponto e progressões nota contra nota na prática inglesa permaneceram relacionadas com as instruções renascentistas. Mesmo assim, é perceptível um encaminhamento em direção a uma música concebida harmonicamente em vez de melodicamente. No final do século XVI e início do XVII, os autores começam a calcular seus intervalos a partir do baixo em vez do tenor – uma importante mudança que evidencia o movimento para uma percepção mais harmônica dos intervalos. Abaixo, uma breve descrição da metodologia utilizada para o ensino do contraponto de Thomas Morley (1597), Thomas Campion (c. 1613) e Christopher Simpson (1667).

Morley (1597) ensina o contraponto por meio da prática dos aprendizes *Philomathes* e *Polymathes* que compõem os seus exercícios que são corrigidos pelo mestre. Em primeiro lugar, os aprendizes praticam a composição a duas vozes e, em seguida, a composição a três vozes é feita por meio da inserção de uma linha interna em uma canção a duas vozes. O mesmo ocorre nas composições a quatro, cinco, seis vozes. É necessário ressaltar que a utilização do baixo como fundamento para o cálculo dos intervalos ainda não é muito clara em Morley, já que em alguns momentos ele se refere ao tenor e em outras circunstâncias, ao baixo.

Em Campion (c. 1613), a composição a quatro vozes é ensinada por meio de uma tabela numérica que auxilia o jovem aprendiz a encadear as três vozes superiores simultaneamente de acordo com o movimento melódico do baixo. Além disso, três importantes inovações devem ser destacadas: a adoção do baixo como fundamento; a identificação da escala maior/menor e seus respectivos pontos cadenciais; a inversão triádica com o emprego do intervalo de 6ª, assuntos também explorados em Simpson (1667).

Embora Simpson (1667) deixe claro que é permitido ao compositor conduzir as vozes simultaneamente, sua metodologia consiste em adicionar uma voz após a outra, já que o autor

considera essa maneira a mais fácil para a compreensão da disposição das consonâncias pelo aprendiz. Esse processo pode ser aplicado em canções a cinco, seis, sete e oito vozes.

Considerando os fatos discutidos no capítulo 2, pode-se afirmar que Morley (1597) mantém muitos resquícios relacionados com as instruções contrapontísticas renascentistas, enquanto Campion (c. 1613) e Simpson (1667), apesar de exibirem regras em conformidade com aquelas demonstradas no século XVI, tendem a uma concepção mais harmônica da música.

Por fim, após o estudo da solmização e do contraponto de cada um dos autores selecionados para essa pesquisa, buscou-se, no terceiro capítulo, identificar e aplicar os elementos abordados por eles em suas próprias composições.

Considerando as regras para a solmização por meio das deduções e das mutações em *cantus mollis* ou em *cantus durus*, pode-se dizer que Thomas Morley (1597) segue os seus preceitos, uma vez que suas canções possuem um bemol ou então nenhum bemol grafado no início do pentagrama. Além disso, as informações dadas em seu tratado referentes à nomeação de notas alteradas pelo bemol são esclarecedoras para a solmização de suas canções. Embora o autor não discorra sobre as notas alteradas pelo sustenido, foi possível concluir que esse sinal não modifica a sílaba de solmização a partir de um exemplo dado ao aprendiz. Para o esclarecimento de dúvidas que surgiram no decorrer do estudo sobre a solmização de passagens cujas notas alteradas pelo bemol eram alcançadas por grau conjunto descendente, foi necessário levar em consideração os ensinamentos de William Bathe (c. 1596), já que Morley não explica como a solmização deve ser executada nesses casos. Com relação ao ensino do contraponto, Morley ensina a sobrepor os intervalos a duas vozes que, em seguida, servirão de base para a acomodação das demais partes. Em resumo, o caráter contrapontístico presente na música de Morley demonstra a coerência entre aquilo que ele ensina e aquilo que, de fato, aplica em suas obras musicais.

Em Campion (c. 1613), após várias tentativas de solmização de suas canções utilizando exclusivamente a identificação dos semitons relatada em seu tratado, concluiu-se que é impossível manter as sílabas *mi-fá* ou *lá-fá* nos semitons em melodias com diversas alterações. Nota-se que o entendimento global da solmização é dificultada porque Campion não aborda a entonação e nomeação das notas alteradas pelo bemol e pelo sustenido. Diante dos fatos expostos, para a solmização das canções de Campion foram consideradas, além dos seus preceitos que diz respeito à identificação dos semitons, informações sobre o uso dos sinais de alteração contidas nos tratados de Morley (1597), Playford (1655) e Simpson (1667). No que diz respeito ao ensino da composição, Campion inova ao propor um “novo método” para o encadeamento das três vozes superiores considerando o movimento melódico do baixo por meio

de uma tabela numérica. Após análise, verificou-se que essa tabela é aplicável em algumas de suas canções.

Em John Playford (1655), as explicações sobre o bemol e sobre o sustenido permitem uma boa compreensão da prática da solmização. Embora o autor demonstre o posicionamento do *mi* em quatro diferentes armaduras de clave (sem bemol, com um bemol, com dois bemois, com três bemois), também compõe canções com dois sustenidos. Para a sugestão de uma solmização para essas composições, foi necessário considerar as informações sobre a localização/nomeação dos semitons exibidas em *Campion* (c. 1613) e o procedimento para a entonação das notas alteradas pelo sustenido apresentado por *Bathe* (c. 1596). Playford reedita o tratado de *Campion* (c. 1613) no segundo livro do seu *An introduction to the skill of musick in two books* (1655). Sendo assim, não há registros do próprio Playford sobre o contraponto e para análise de suas canções foram considerados os ensinamentos de *Campion* (c. 1613). Em geral, pode-se dizer que os primeiros indícios do pensamento harmônico discutidos por *Campion* estão presentes nas canções de Playford, como a inversão triádica, escala maior/menor e suas cadências etc., no entanto, é perceptível a utilização de outros elementos não descritos por *Campion* em seu tratado, como a segunda inversão dos acordes e outros pontos cadenciais que apontam para a solidificação da concepção harmônica.

Por último, apesar de Christopher Simpson (1667) exibir de forma clara as principais questões necessárias ao entendimento da solmização e do contraponto em seu tratado, não há muitas composições suas publicadas. Para as análises, foram consideradas as lições presentes em seu tratado *The Principles of Practical Musick delivered* (1665). Em linhas gerais, não há dificuldades na solmização das melodias de Simpson, no entanto, assim como em Playford, a solmização das lições com dois sustenidos foi possível a partir de alguns indícios presentes em *Bathe* (c. 1596) e em *Campion* (c. 1613). No que diz respeito ao processo composicional, foram observadas as escalas e suas cadências apropriadas, além das progressões entre consonâncias. Pode-se afirmar que as suas lições estão de acordo com os seus preceitos, uma vez que não há 5^{as} ou 8^{as} paralelas e a maioria das progressões classificadas impróprias pelo autor são evitadas.

Em síntese, pode-se dizer que Morley é o autor mais coerente no que diz respeito aos seus ensinamentos e aquilo que compõe. As canções de *Campion* também refletem a sua abordagem harmônica do pensamento composicional. Deve-se salientar que a música de Playford está repleta de acordes de quarta e sexta - assunto não discutido pelos autores. Por fim, as lições exibidas por Simpson para a prática do aprendiz estão de acordo com os seus ensinamentos.

Recordando a indagação feita no início dessa pesquisa “*Considerando o fato de que estes manuais práticos ingleses forneciam as instruções básicas que um músico aspirante necessitava a fim de aprender a cantar, a tocar um instrumento e até mesmo a compor, as seguintes perguntas foram suscitadas: é importante levar em consideração a solmização e o estudo do contraponto para a interpretação do repertório musical daquele período? Há diferenças entre o que os tratadistas escreviam e o que, de fato, estava sendo feito por eles na prática?*”.

Pode-se afirmar que a compreensão da solmização e do contraponto ensinados e praticados pelos compositores naquele período faz com que enxerguemos esse repertório musical com outros olhos. A solmização serve para que possamos entonar uma melodia à primeira vista por meio, no caso da Inglaterra, de quatro sílabas de solmização (*mi, fá, sol, lá*) e o seu entendimento era fundamental para aquele que desejava cantar ou tocar um instrumento naquela época. Deve-se lembrar que esse era o sistema corrente na época desses compositores e, portanto, a base para a composição de qualquer canção daquele período. Portanto, acredita-se que esse estudo enriquece a execução das obras musicais baseadas no *gammaut*, além de fornecer informações relevantes para músicos/pesquisadores/estudantes que se interessam por esse e por outros repertórios dos séculos XVI e XVII.

Notou-se que, em geral, os autores seguem em suas composições musicais a maioria dos preceitos discutidos por eles em seus tratados, no entanto percebe-se que muitas vezes as informações contidas em seus escritos são insuficientes para a execução da solmização, por exemplo. Embora o tratado de Simpson (1667) seja completo por abordar inúmeros assuntos pertinentes à prática musical, conclui-se que não é possível compreender todas as questões que envolvem a solmização e o contraponto ingleses a partir de um único autor, pois os esclarecimentos de cada um dos autores se complementam. Por fim, acredita-se que esse trabalho oferece uma contribuição relevante para futuros estudos sobre o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹⁸⁰

BATHE, W. **A Briefe Introduction to the Skill of Song: concerning the practise, set forth by William Bathe Gentleman.** London: Thomas Este, [c. 1596]. 21f.

CAMPION, T. **A nevv vvay of making fowre parts in Counter-point, by a most Familiar, and infallible Rule. Secondly, a necessary discourse of Keyes and their proper Closes. Thirdly, the allowed passages of all Concordes perfect, or imperfect, are declared. Also by way of Preface, the nature of the Scale is expressed, with a briefe Method teaching to Sing.** London: T[homas] S[nodham], [c. 1613], 14f.

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.

CUSICK, S. G. “Balletto”. **Grove Music Online.** Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01901>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

DAMSCHRODER, D.; WILLIAMS, D. R. **Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide.** Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990. 566p.

DEAN-SMITH, M.; TEMPERLEY, N. “Playford”. **Grove Music Online.** Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43168>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

DEFORD, R. I. “Canzonetta”. **Grove Music Online.** Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808>>. Acesso em: 04 jan. 2014.

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

EAST, T (Org.). **The Whole Booke of Psalms: with their wonted Tunes, as they are song in Churches, composed into foure parts: All vvich are so placed that foure may sing, ech one a seueral part in this booke. VVherein the Church tunes are carefully corrected, and thereunto added other short tunes vsually song in London, and other places of this Realme. VVith a Table in the end of the booke, of such tunes as are nevvly added, vvith the number of each Psalm placed to the said Tune. Compiled by Sondry Avthors, vvho have so laboured heerein, that the vnskilfull vvith small practive may attaine to sing that part, vvich is fittest for their voice.** London: Thomas East. 1592, p. 38-41.

¹⁸⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

FORTUNE, N. et al. Air (1) § 1. The term, 2. The English 'ayre', 1597-1650. **Grove Music Online**. Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48638>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

HERISSONE, R. **Music theory in seventeenth-century England**. Oxford: Oxford University Press, 2000. 316 p.

HILEY, D. "Accidental". **Grove Music Online**. Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00103>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

JACOBSON, D. C. Thomas Morley and the Italian Madrigal Tradition: A New Perspective. **The Journal of Musicology**, v. 14, n. 1, p. 80-91, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763958>>. Acesso em: 03 out. 2009.

JOHNSON, T. A. Solmization in the English Treatises around the Turn of the Seventeenth Century: A Break from Modal Theory. In: MILLER, R.; FLOYD, J. M. (Ed.). **Theoria, volume 5, 1990-91**. Denton: University of North Texas, 1991. p. 42-60. Disponível em: <<http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc287868>>. Acesso em: 21 abr. 2015.

KARNES, K. C. (Ed.). **A Briefe Introduction to the Skill of Song by William Bathe**. Burlington: Ashgate, 2005. 137 p.

KENNEY, S. W. "English Discant" and Discant in England. **The Musical Quarterly**, v. 45, n.1, p. 26-48, 1959. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/740354>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

LOWINSKY, Edward. E. **The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music**. In: *The Musical Quarterly*, v. 31, n. 2, 1945, p. 227-260.

MORLEY, T. **A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, set downe in forme of a dialogue devided into three partes, The first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of pricksong. The Second treateth of descante and to sing two parts in one upon a plainsong or ground, with other things necessary for a descanter. The third and last part, entreateth of composition of three, foure, five or more parts with many profitable rules to that effect**. London: Peter Short, 1597. 220 p.

_____. **A Plain and Easy Introduction to Practical Music**. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 325 p. (ed. por R. Alec Harman).

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.

PLAYFORD, J. **An Introduction to the Skill of Musick in two books**. London: John Playford, 1655. 129f.

RAINBOW, B. **A Briefe Introduction to the Skill of Song c. 1587**. 2nd ed. Woodbridge: Boydell Press, 2007. 80 p.

SACHS, K-J; DAHLHAUS, C. "Counterpoint". **Grove Music Online**. Oxford Music Online: Oxford University Press Web. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>>. Acesso em: 07 jun. 2011.

SIMPSON, C. **A compendium of practical musick in five parts: teaching, by a New, and easie Method, 1. The Rudiments of Song. 2. The Principles of Composition. 3. The Use of Discords. 4. The Form of Figurate Descant. 5. The Contrivance of Canon**. London: William Godbid for Henry Brome, 1667. 176p.

STRAHLE, G. **An Early Music Dictionary** Musical terms from British sources 1500-1740. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 469p.

WIENPAHL, R. W. English Theorists and Evolving Tonality. **Music & Letters**, v. 36, n. 4, p. 377-393, 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/730949>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

WIERING, F. **The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality**. New York and London: Routledge, 2001. 320p.

WILSON, C. R. (Ed.). **A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion & Rules How to Compose by Giovanni Coprario**. London: Ashgate Publishing, 2003. 104p.

WILSON, C. R.; CALORE, M. **Music in Shakespeare: A Dictionary**. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2005. 528p.

BIBLIOGRAFIA

ALLAIRE, G. G. Debunking the Myth of Musica Ficta. In: **Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis**. D.45ste, n. 2, p. 110-126, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/939172>>. Acesso em: 08 abr. 2011.

_____. Performance Practice Idiosyncracies of the Modes of the Fa-Fa and Ut-Sol Fifth Species in Pre-1600 Polyphony. In: **Revue belge de Musicologie**, v. 51, p. 63-80, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3687185>>. Acesso em: 07 out. 2015.

_____. **The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: A Practical Application**. Musicological Studies & Documents. [S.I.]: American Institute of Musicology, 1972. 165p.

ATCHERSON, W. T. Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: England. In: **Journal of Music Theory**, v. 16, n. 1/2, p. 6-15, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/843323>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

BARNETT, G. Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century. In: **Journal of the American Musicological Society**, v. 51, n. 2, p. 245-281, 1998. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831978>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

_____. *Solmization and key in English theory*. In: CHRISTENSEN, Thomas. (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press. Cap. 13, pp. 435-441, 2002.

BENT, M. "*Musica Ficta*". In: SADIE, Stanley (org.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2 ed. New York: Macmillan, v. 17, pp. 441-453, 2001.

_____. Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's *Aggiunta to the Toscanello in Musica*. In: **The Journal of Musicology**, v. 12, n. 3, p. 306-344, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/764089>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

_____. **Counterpoint, Composition and Musica Ficta (criticism and Analysis of Early Music)**. New York: Routledge, 2002. 348p.

_____. Diatonic 'Ficta'. In: **Early Music History**, v. 4, p. 1-48, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853845>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

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. 266p.

_____. The Common and the Unusual Steps of Musica ficta: A Background for the Gamut of Orlando di Lasso's "*Prophetiae Sibyllarum*". In: **Revue belge de Musicologie**, v. 39, p. 61-73, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3686971>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

_____. The Expanding Universe of Musica Ficta in Theory from 1300-1550. In: **The Journal of Musicology**, v. 4, p. 410-130, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763749>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

BLACKBURN, B. J. On Compositional Process in the Fifteenth Century. In: **Journal of the American Musicological Society**, v. 40, n. 2, p.210-284, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831517>>. Acesso em: 11 jan. 2014.

BUSH, H. E. The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists. In: **The Musical Quarterly**, v. 32, n. 2, p. 227-243, 1946. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739133>>. Acesso em: 20 jul.

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 ago. 2010.

COLLINS JUDD, C. Modal Types and "Ut, Re, Mi" Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500. In: **Journal of the American Musicological Society**, v. 45, n. 3, p. 428-467, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831714>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

CROCKER, R. Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music by Edward E. Lowinsky. In: **Journal of Music Theory**, v. 6, n. 1, p. 142-153, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/843265>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

DAHLHAUS, C. **Studies on the Origin of Harmonic Tonality**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. 408p.

DEFORD, R. I. **Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 516p.

GALISYER, N.; PENNELL, S. (Ed.). **Didactic Literature in England 1500-1800**. Burlington, VT: Ashgate, 2003. 226p.

GAULDIN, R. **A Practical Approach to 16th Century Counterpoint – revised edition**. Long Grove, IL: Waveland Press, 2013. 312p.

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 ago. 2010.

HERISSONE, R. **Musical Creativity in Restoration England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 456p.

HERISSONE, R; HOWARD, Alan. **Concepts of Creativity in Seventeenth-Century England**. Woodbridge: Boydell Press, 2013. 372p.

HUGHES, A. Solmization §. I: European Medieval and Renaissance Systems. In: SADIE, S. (org.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, v. 17, p. 458-462.

HURAY, P. le. **Music and the Reformation in England 1549-1660**. London: Cambridge University Press, 1978. 454p.

HYER, B. Tonality §III: Theory, IV: Practice (i): Renaissance to Baroque. In: SADIE, S. (org.). **The new Grove dictionary of music and musicians**. New York: Macmillan, 2001. v. 25, p. 586-589. (2. ed.)

JUDD, C. C. (Ed.). **Reading Renaissance Music Theory – hearing with the eyes**. New York: Cambridge, 2002. 334p.

JUDD, C. C. (Ed.). **Tonal Structures in Early Music**. New York: Garland, 2000. 402 p.
KITE-POWELL, J. (Ed.). **A Performer's Guide to Renaissance Music**. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2007. 474p.

LUOMA, R. G. Aspects of Mode in Sixteenth-Century Magnificats. In: **The Musical Quarterly**, v. 62, n. 3, p. 395-408, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741353>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

MANGANI, M.; SABAINO, D. Tonal types and modal attributions in late Renaissance polyphony: new observations. In: **Acta Musicologica**, v. 80, n. 2, p. 231-250, 2008. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27793364>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

MEIER, B. **The Modes of Classical Vocal Polyphony: described according to the sources**. New York: Broude Brothers Ltd, 1988, 484p.

MENGOZZI, S. **The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History**. New York: Cambridge, 2010. 304p.

MOREHEN, J (Ed.). **English Choral Practice, 1400-1650**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 260p.

MURRAY, T. **Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher**. Woodbridge: Boydell Press, 2014. 285p.

ROUTLEY, N. A Practical Guide to 'musica ficta'. In: **Early Music**, v. 13, n. 1, p. 59-71, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3127407>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

RUFF, L. M. **The 17th Century English Music Theorists**. 1962. 472f. Ph.D. Thesis diss - University of Nottingham, 1962.

SENYSHYN, T. L. **The theory and practice of A-modes in Glarean's Dodecachordon (1547)**. 2003. 123f. Ph.D. Thesis - The Faculty of Graduate Studies (School of Music), The University of British Columbia, Vancouver, 2003.

SMITH, A. **The Performance of 16th-Century Music**. New York: Oxford University Press, 2011. 256p.

SMITH, J. L. **Thomas East and Music Publishing in Renaissance England**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2003. 248 p.

WEISS, S. F. Didactic Sources of Musical Learning in Early Modern England. In: GLAISYER, N.; PENNELL, S. (Ed.). **Didactic literature in England 1500-1800**. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003. cap. 3, p. 40-62.

WIENPAHL, R. W. Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: **Music & Letters**, v. 52, n. 4, p. 407-417, 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/734715>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

ANEXO A
TABELA DAS COMPOSIÇÕES

TABELA DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

LEGENDA: C = *cantus*; A = *altus*; T = *tenor*; Q = *quintus*; S = *sextus*; B = *bassus*; CT = *contratenor*, SE = *septimus*; C1 = *cantus primus*; C2 = *cantus secundus*; M = *medius*; TR = *treble*

= sustenido; b = bemol; ♯ = bequadro

<p><i>The first booke of ayres [1613]</i> Lute and Viols, in two, three, and foure Parts: or by one Voyce to an Instrvment (2 a 4 vozes) <i>(THOMAS CAMPION)</i></p> <p>* todas as peças possuem tablatura</p>				
I - Avthor of light (4 vozes)	C (1) A (1) T (1) B (2)	C (fã#, si [♯]); A (mib, fã# si [♯]); T (si [♯] , mib, dó#), B (mi [♯] , si [♯] , fã#, dó#)	☺	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (si [♯]) – dó 3ª lin B (sol) – fã 4ª lin
II - The man of life vpright (4 vozes)	0	C (fã#) A (dó#, fã#)	☺	C (mi) – dó 1ª lin A (dó) – dó 2ª lin T (sol) – dó 3ª lin B (dó) – fã 3ª lin
III - Where are all thy beauties now? (4 vozes)	1	C (dó#, fã#) A (fã#) T (dó#)	☺	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (ré) – dó 3ª lin B (sol) – fã 4ª lin
IIII - Out of my soules depth (4 vozes)	2	C (fã#) A (fã#, si [♯]) T (si [♯] , dó#, mi [♯])	C ☺ A ☺ T c B c	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (si [♯]) – dó 3ª lin B (sol) – fã 4ª lin
V - View me Lord a worke of thine (4 vozes)	C (1) T(2) B (2)	C (fã#) A (mib, mi [♯] , dó#, fã#) T (fã#, mi [♯] , si [♯]) B (fã#)	C ☺ A c T c B c	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (si [♯]) – dó 3ª lin B (sol) – fã 4ª lin

VI - Brauely deckt come forth bright day (4 vozes)	0	C (fá#) A (fá#)	C ♯ A c T c B c	C (mi) – dó 1 ^a lin A (dó) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (dó) – fá 4 ^a lin
VII – To Musicke bent is my retyred minde (4 vozes)	C (1) A (2) T (2) B (2)	C (láb, si [♯]) A (láb) B (láb, si [♯])	C ♯ A c T c B c	C (dó) – dó 1 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (mi [♯]) – dó 3 ^a lin B (sib) – fá 3 ^a lin
VIII – Tune thy Musicke to thy hart (4 vozes)	3	C (lá [♯] , si [♯]) A (mi [♯]) T (si [♯] , mi [♯])	♯	C (dó) – dó 1 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (mi [♯]) – dó 3 ^a lin B (dó) – fá 3 ^a lin
IX - Most sweet and pleasing (4 vozes)	C (1) A (2) T (2) B (2)	C (si [♯] , láb) A (fá#) T (mi [♯] , fá#) B (mi [♯] , láb, fá#)	♯	C (si [♯]) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
X – Wise men patience neuer want (4 vozes)	0	C (fá#)	C ♯ A ♯ T c B c	C (dó) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (mi) – dó 3 ^a lin B (dó) – fá 4 ^a lin
XI – Neuer weather-beaten saile (4 vozes)	0	C (fá#) A (fá#) T (dó#, fá#) B (fá#)	C ♯ A c T c B c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (ré) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XII – Lift vp to heauen sad wretch (4 vozes)	C (2) A (1) T (1) B (2)	C (si [♯]) A (fá#, mib, T (si [♯] , mib) B (mi [♯] , fá#, si [♯])	♯	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (si [♯]) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XIII – Loe, when backe mine eye (4 vozes)	C (1) A (1) T (1) B (2)	C (mib) A (si [♯]) T (mib)	♯	C (lá) – sol 2 ^a lin A (fá) – dó 2 ^a lin T ?? – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
XIII – As by the streames of <i>Babilon</i> (4 vozes)	1	A (fá#, mib T (si [♯] , mib) B (mib, fá#)	C c A ♯ T ♯ B ♯	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin

XV – Sing a Song of ioy (4 vozes)	0	C (dó#) A (fá#, sol#) B (fá#)	C ♯ A c T c B c	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (si) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XVI – Awake thou heauy spright (4 vozes)	0	C (fá#, dó#) A (fá#) T (dó#) B (fá#)	♯	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (ré) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XVII – Come chearfull day (3 vozes)	0 2ª parte C (1) A (2) B (2)	C (dó#, fá#, sib) A (dó#, fá#) B (fá#, sib/ 2ª parte mi♯, fá#)	C c A c B ♯	C (sol) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XVIII – Seeke the Lord (3 vozes)	1	C (fá#, si♯, dó#) A (fá#) B (mi♯, fá#)	♯	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XIX – Lighten heauy thy spright (3 vozes)	0	C (dó#, fá#) A (fá#, dó#) B (fá#)	C ♯ A ♯ B c	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XX – <i>Iacke</i> and <i>Ione</i> they thinke no ill (3 vozes)	0	C (fá#) A (fá#, dó#) B (fá#)	c	C (sol) – sol 2ª lin A (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XXI – All looks be pale (2 vozes)	Cantus (1) Bassus (2)	C (fá#, mib, si♯, dó#)	c	C (sol) – sol 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin

<i>The second booke of ayres [1613]</i> Lute and Viols, in two, three, and foure Parts: or by one Voyce to an Instrvment (2 a 4 vozes) (THOMAS CAMPION) * todas as peças possuem tablatura				
I - Vaine men whose follies (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)	A (si [♯]) B (mi [♯])	C e A e B e	C (fã) – sol 2 ^a lin A (fã) – dó 3 ^a lin B (fã) – fã 4 ^a lin
II - How eas'ly wert thou chained? (3 vozes)	2	C (si [♯] , lãb, dó#) A (si [♯]) B (si [♯] , mi [♯])	C e A e B e	C (dó) – sol 2 ^a lin A (dó) – dó 3 ^a lin B (dó) – fã 4 ^a lin
III - Harden now thy tyred hart (3 vozes)	2	CT (fã#) B (fã#)	e	C (sol) – sol 2 ^a lin CT(sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fã 4 ^a lin
III - O what vnhopt for sweet supply (3 vozes)	3	C (rêb, mi [♯]) A (mi [♯] , si [♯]) B (rêb)	C e A e B e	C (fã) – sol 2 ^a lin A (fã) – dó 2 ^a lin B (fã) – fã 4 ^a lin
V - Where she her sacred bowre adornes (3 vozes)	0	C (fã#) A (sol#, dó#, fã#) B (fã#, dó#)	C e A e B e	C (mi) – sol 2 ^a lin A (fã) – dó 3 ^a lin B (sol) – fã 4 ^a lin
VI - Faine would I my loue disclose (3 vozes)	0	C (fã#) A (fã#) B(fã#)	C e A e B e	C (si) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fã 4 ^a lin
VII - Giue beauty all her right (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)	A (mib, mi [♯]) B (mi [♯])	C e A e B e	C (fã) – dó 1 ^a lin A (fã) – dó 3 ^a lin B (fã) – fã 4 ^a lin
VIII – O deare that I with thee (3 vozes)	1	C (fã#) A (fã#) B (mib)	C e A e B e	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fã 4 ^a lin
IX – Good men shew if you can tell (3 vozes)	2	C (si [♯]) A (si [♯])	C e A e B e	C (dó) – dó 1 ^a lin A (dó) – dó 3 ^a lin B (dó) – fã 4 ^a lin
X – What haruest halfe so sweet is? (3 vozes)	C A (1) B (1)	C (dó#, mi [♯] , fã#) A (fã#, dó#, mib, lá#) B (mib)	C e A e B e	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fã 4 ^a lin

XI – Sweet exclude me not (3 vozes)	1	C (mib) A (dó#, fá#, mib) B (fá#, mib)	c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XII – The peacefull Westerne winde (3 vozes)	0	C (fá#) A (fá#) B (fá#)	C c A c B c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XIII – There is none, ô none but you (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)		C c A c B c	C (fá) – sol 2 ^a lin A (fá) – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
XIII – Pin'd I am and like to dye (3 vozes)	1	C (fá#) A (si [♯])	C c A c B c	C (dó) – dó 1 ^a lin A (dó) – dó 3 ^a lin B (dó) – fá 4 ^a lin
XV – So many loues haue I neglected (3 vozes)	0	A (fá#)	C c A c B c	C (lá) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XVI – Though your strangenesse (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)	C (fá#) A (fá#)	C c A c B c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XVII – Come away, arm'd with loues (3 vozes)	0	C (fá#) A (sol#, fá#) B (fá#)	C c A c B c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XVIII – Come you pretty false-ey'd (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)	C (fá#, dó#) A (fá#, dó#, mib) B (fá#)	C c A c B c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (lá) – fá 4 ^a lin
XIX – A secret loue or two (3 vozes)	C (1) A (1) B (2)	C (fá#, si [♯] , sol#) A (dó#, mib, fá#) B (mi [♯])	3	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XX – Her rosie cheeks (3 vozes)	0	C (fá#) A (fá#, ré#) B (fá#, dó#)	3	C (sol) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XXI – Where shall I refuge seeke? (2 vozes)	2	C (fá#, si [♯] , dó#) B (mi [♯] , si [♯] , fá#)	c	C (sol) – sol 2 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin

<p><i>Canzonets or Little short songs to three uoyces: newly pvblished by Thomas Morley (1593)</i> (Imprinted by Thomas East)</p> <p>(THOMAS MORLEY) * MESMA EDIÇÃO 1606, 1631 (acrécimo últimas peças), além disso tem a edição de 1602 que só tem a parte do baixo</p>				
I - See, see, myne owne sweet iewell	0	C (dó#, fá#) A (fá#, sib) B (-)	C ϕ A c B c	C (ré) – sol 2ª lin A (si \sharp) – sol 2ª lin B (sol) – dó 3ª lin
II - Ioy, ioy doth so arise	0	C (dó#, fá#) A (fá#, dó#, sib) B (fá#, sib)	C ϕ A c B c	C (si \sharp) – sol 2ª lin A (sol) – sol 2ª lin B (sol) – dó 3ª lin
III - Crewell you pull away to soone	0	C (fá#) A (dó#, fá#) B (fá#)	C ϕ A c B c	C (si \sharp) – sol 2ª lin A (sol) – sol 2ª lin B (sol) – dó 3ª lin
IIII - Lady, those eyes	0	C (dó#, fá#) A (fá#, sol#, dó#) B (fá#, dó#)	C ϕ A c B c	C (si \sharp) – sol 2ª lin A(sol \sharp) – sol 2ª lin B (sol \sharp) – dó 3ª lin
V - Hould out my hart	0	C (fá#) A (fá#) B (sib)	C ϕ A c B c	C (dó) – sol 2ª lin A (mi) – sol 2ª lin B (dó) – dó 3ª lin
VI – God morrou, fayre Ladies	0	C (dó#, fá#) A (fá#) B (fá#)	C $\phi/\phi3/\phi$ A c / $\phi3$ / c B c / $\phi3$ / c	C (si \sharp) – sol 2ª lin A (sol) - dó 1ª lin B (sol) – dó 3ª lin
VII - Whether away so fast	0	C (dó#, fá#) A (fá#) B (fá#)	C ϕ A c B c	C (si \sharp) – sol 2ª lin A (sol) - dó 1ª lin B (sol) – dó 3ª lin
VIII - Blow, Shepherds, blow	0	C (dó#, fá#) A (fá#, dó#) B (fá#)	C ϕ A c B c	C (si \sharp) – dó 1ª lin A (sol) - dó 3ª lin B (sol) – dó 4ª lin
IX - Deepe lamenting	0	C (dó#, fá#, sol#) A (dó#, fá#, sib) B (fá#, dó#)	C ϕ A c B c	C (sol) – dó 1ª lin A (sol) - dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin

X - Farewell, disdainfull	0	C (sib, dó#, fá#, si [♯] , sol#) A (dó#, fá#, sib) B (sib, fá#, dó#)	C ♯ A c B c	C (lá) – dó 1 ^a lin A (fá#) – dó 2 ^a lin B (ré) – dó 4 ^a lin
XI - O flye not, O take some pittie	0	C (dó#, fá#) A (dó#, sol#, fá#) B (dó#, sib, sol#)	C ♯ A c B c	C (mi) – sol 2 ^a lin A (dó#) – sol 2 ^a lin B (lá) – dó 4 ^a lin
XII – Thirsis	0	C (dó#, fá#, sol#) A (sol#, fá#, dó#) B (fá#, sol#)	C ♯ A c B c	C (dó#) – sol 2 ^a lin A (lá) - dó 1 ^a lin B (lá) – dó 3 ^a lin
XIII - Now must I dye	1	C (fá#, dó#, si [♯] , mib) A (fá#, mib, dó#, si [♯]) B (fá#, si [♯] , mib)	C ♯ A c B c	C (si [♯]) – dó 1 ^a lin A (sol) – dó 1 ^a lin B (sol) – dó 4 ^a lin
XIII - Lady, if I through grieffe	1	C (si [♯] , dó#, fá#) A (dó#, si [♯] , fá#) B (dó#)	C ♯ A c B c	C (ré) – dó 1 ^a lin A (fá#) – dó 2 ^a lin B (ré) – fá 3 ^a lin
XV - Cease myne eyes	1	C (dó#, si [♯] , fá#, mib) A (fá#, si [♯]) B (mib)	C ♯ A c B c	C (si [♯]) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 1 ^a lin B (sol) – dó 3 ^a lin
XVI - Doe you not know	1	C (si [♯] , dó#) A (dó#, fá#) B (dó#)	C ♯ A c B c	C (ré) – sol 2 ^a lin A (fá#) – dó 2 ^a lin B (ré) – dó 4 ^a lin
XVII - Where art, where art thou?	1	C (si [♯]) A (si [♯] , mib) B (mib, si [♯])	C ♯ A c B c	C (lá) – sol 2 ^a lin A (fá) – sol 2 ^a lin B (fá) – dó 3 ^a lin
XVIII - What ayles my darling	1	C (si [♯]) A (si [♯] , mib, dó#) B (mib)	C ♯ A c B c	C (lá) – sol 2 ^a lin A (fá) – sol 2 ^a lin B (fá) – dó 2 ^a lin
XIX - Say, deere, will you not haue meet	1	C (si [♯]) A (si [♯]) B (mib)	C ♯/3/♯ A c/3/c B c/3/c	C (lá) – sol 2 ^a lin A (fá) – dó 1 ^a lin B (fá) – dó 3 ^a lin
XX - Arise gett vpp, my deere	1	C (mib, si [♯] , dó#) A (si [♯] , fá#, dó#) B (mib, dó#)	C ♯/♯32/♯ A c/♯32/c B c/♯32/c	C (lá) – sol 2 ^a lin A (fá) – dó 1 ^a lin B (fá) – dó 3 ^a lin

<i>The first booke of Balletts to five voyces by Thomas Morley (by Thomas Este – 1595)</i> <i>(THOMAS MORLEY)</i> <i>*** publicada em 1595 na Itália</i> <i>**** outra edição idêntica publicada em 1600 por Thomas Este</i>		** característica letra fa la la la		
I – Daintie fine sweet Nimphes	0	C (fá#, sol#) Q (fá#, dó#) A (fá#) T (sol#, fá#) B (fã#)	c/c3	C (ré) – dó 1ª lin Q (si) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (sol) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin
II – Shoote false Loue	0	C (fã#) Q (fã#) A (fã#, dó#) T (sol#) B (fã#)	c	C (ré) – dó 1ª lin Q (si) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (sol) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin
III – Now is the moneth of Maying	0	C (dó#, fá#) Q (dó#, fá#) A (fã#) T (sol#, fá#) B (fã#)	c	C (sol) – dó 1ª lin Q (si) – dó 4ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin
IIII – Sing wee and chaunt it	0	C (dó#) Q (fã#) A (fã#) T (-) B (fã#)	c3	C (si) – dó 1ª lin Q (sol) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin
V – Singing alone	0	C (fã#) Q (dó#, fá#) A (fã#, dó#) T (fã#) B (fã#)	c	C (si) – dó 1ª lin Q (ré) – dó 3ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (sol) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin
VI – No, no, no, Nigella	0	C (dó#, fá#, sol#) Q (fã#, dó#, sol#) A (fã#, dó#) T (fã#) B (dó#, fá#)	c3/c	C (sol) – dó 1ª lin Q (si) – dó 1ª lin A (ré) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin B (sol) – fã 4ª lin

VII – My bonny lasse	0	C (fá#, dó#) Q (dó#) A (fá#) T (fá#, dó#) B (fá#)	c/3/c/3	C (sol) – sol 2 ^a lin Q (si) – dó 3 ^a lin A (ré) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
VIII – I saw my louely Phillis	0	C (fá#, dó#) Q (fá#, dó#) A (fá#, sol#, dó#) T (dó#, fá#) B (fá#)	c/c3/c/c3 etc ...	C (sol) – sol 2 ^a lin Q (ré) – dó 3 ^a lin A (si) – dó 1 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
IX – What saith my daintie darling	0	C (dó#) Q (fá#) A (fá#, sol#) T (-) B (-)	c	C (mi) – sol 2 ^a lin Q (dó) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (dó) – dó 3 ^a lin B (dó) – fá 3 ^a lin
X – Thus saith my Gallatea	1	C (mib, si [♯] , dó#) Q (fá#, dó#, mib) A (si [♯] , fá#) T (dó#, mib) B (dó#, mib)	c3/c/3/c/3/c	C (si [♯]) – sol 2 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin A (sol) – dó 1 ^a lin T (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
XI – About the May-pole	1	C (mib, dó#, si [♯]) Q (mib, si [♯] , fá#) A (fá#, si [♯]) T (si [♯] , mib, fá#) B (fá#, mib)	c/c3/c/c3 etc ...	C (si [♯]) – sol 2 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin A (sol) – dó 1 ^a lin T (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
XII – My louely wanton Iewell	1	C (mib, fá#, si [♯] , dó#) Q (mib, si [♯] , fá#) A (fá#, si [♯]) T (si [♯] , mib, fá#) B (si [♯] , mib)	c	C (ré) – sol 2 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin A (si [♯]) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
XIII – You that wont	0	C (sol#, dó#) Q (sol#, dó#) A (fá#, sol#) T (dó#) B (fá#)	c	C (dó#) – dó 1 ^a lin Q (lá) – dó 1 ^a lin A (mi) – dó 3 ^a lin T (lá) – dó 4 ^a lin B (lá) – fá 4 ^a lin

XIII – Fyer, fyer	1	C (mib, dó#, fá#, si [♯]) Q (mib, si [♯] , dó#, fá#) A (-) T (si [♯]) B (mib)	c	C (dó) – dó 1 ^a lin Q (lá) – dó 1 ^a lin A (fá) – dó 3 ^a lin T (fá) – dó 4 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
XV – Those daintie Daffadillies	1	C (si [♯]) Q (mib, si [♯]) A (mib) T (fá#) B (mib, si [♯])	c	C (fá) – dó 1 ^a lin Q (fá) – dó 3 ^a lin A (lá) – dó 3 ^a lin T (dó) – dó 4 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
XVI – Ladie those Chrries plentie	0	C (fá#) Q (dó#, fá#) A (fá#, dó#) T (fá#) B (fá#)	c	C (si [♯]) – dó 1 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin A (ré) – dó 3 ^a lin T (sol) – dó 4 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XVII – I loue alas I loue thee	0	C (sol#, fá#) Q (dó#) A (fá#) T (fá#) B (fá#)	c	C (si) – dó 1 ^a lin Q (ré) – dó 3 ^a lin A (sol) – dó 3 ^a lin T (sol) – dó 4 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XVIII – Loe, shee flies	0	C (sol#, dó#, ré#) Q (dó#, sol#, fá#, ré#) A (fá#, sol#) T (dó#, fá#, sol#) B (dó#)	c	C (mi) – sol 2 ^a lin Q (dó#) – sol 2 ^a lin A (lá) – dó 2 ^a lin T (lá) – dó 3 ^a lin B (lá) – fá 3 ^a lin
XIX – Leaeue alas this tormenting	1	C (mib, si [♯] , dó#, fá#) Q (mib, fá#, si [♯]) A (fá#, si [♯]) T (mib, si [♯] , dó#) B (fá#, mib, si [♯])	c/3/c/3/c	C (sol) – sol 2 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin A (si [♯]) – dó 2 ^a lin T (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
XX – Why weepes alas	1	C (mib, si [♯]) Q (fá#) A (fá#) T (mib) B (mib)	c	C (si [♯]) – sol 2 ^a lin Q (ré) – dó 3 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin

XXI – Phillis. A Dialogue of 7. Voc.	1	C (si [♯] , dó#, mib, fá#) Q (fá#, mib, si [♯]) A (mib, fá#) T (fá#, mib, si [♯]) SE (mib, fá#, dó#) B (mib, fá#, si [♯]) S (si [♯] , dó#, fá#)	c/3/c	C (ré) – dó 1ª lin Q (si [♯]) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin SE (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin S (ré) – dó 4ª lin
--------------------------------------	---	---	-------	--

<i>Canzonets or Little short ayrs to five and six voices (1597) – Printed by Peter Short</i> <i>(THOMAS MORLEY) * todas as canções possuem tablaturas, exceto n. XVII</i>				
I – Fly loue that are so sprightly	0	C (sol#, dó#, fá#) A (-) T (dó#, fá#) Q (sol#, fá#) B (sol#, dó#)	c/3/c/3/c	C (lá) – dó 1ª lin A (mi) – dó 3ª lin T (lá) – dó 4ª lin Q (dó) – dó 1ª lin B (lá) – fá 4ª lin
II- False loue did me inuegle	1	C (mib, si [♯] , fá#) A (si [♯] , mib, fá#) T (mib, dó#, fá#) Q (mib, fá#) B (si [♯] , mib, fá#)	c	C (si [♯]) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin Q (sol) – dó 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
III – Adiew	0	C (fá#) A (fá#) T (fá#) Q (fá#) B (fá#)	c	C (ré) – dó 1ª lin A (sol) – dó 3ª lin T (sol) – dó 4ª lin Q (si) – dó 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
IIII – Loues folke in greene araying	0	C (fá#) A (fá#) T (fá#) Q (-) B (-)	c	C (dó) – sol 2ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (dó) – dó 3ª lin Q (mi) – sol 2ª lin B (dó) – fá 3ª lin

V – Loue tooke his bow and arrow	1	C (mib, si ⁴) A (mib, fá#) T (si ⁴ , mib) Q (mib, si ⁴) B (mib)	c	C (dó) – sol 2 ^a lin A (lá) – dó 2 ^a lin T (fá) – dó 3 ^a lin Q (fá) – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 3 ^a lin
VI – Lo where with floury head	1	C (si ⁴ , mib) A (-) T (-) Q (mib, si ⁴) B (mib)	c	C (lá) – dó 1 ^a lin A (fá) – dó 2 ^a lin T (dó) – dó 4 ^a lin Q (fá) – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
VII- O greife euen in the bud	1	C (mib) A (fá#) T (si ⁴ , mib) Q (dó#) B (mib)	c	C (lá) – dó 1 ^a lin A (fá ⁴) – dó 2 ^a lin T (fá) – dó 4 ^a lin Q (dó ⁴) – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
VIII – Souereigne of my delight	0	C (fá#) A (fá#, sib) T (sib, fá#) Q (sib, fá#) B (-)	c / $\frac{3}{2}$ / c etc..	C (mi) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (dó) – dó 3 ^a lin Q (dó) – sol 2 ^a lin B (dó) – fá 3 ^a lin
IX – Our bony bootes could toot it	1	C (si ⁴ , mib) A (si ⁴ , fá#) T (mib) Q (-) B (mib, si ⁴)	c	C (dó) – sol 2 ^a lin A (lá) – dó 2 ^a lin T (fá) – dó 3 ^a lin Q (fá) – dó 3 ^a lin B (fá) – fá 3 ^a lin
X – Ay me the fatal arrow	1	C (mib, si ⁴) A (fá#, mib) T (si ⁴ , mib) Q (mib, si ⁴) B (si ⁴ , mib, fá#)	c	C (si ⁴) – dó 1 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (ré) – dó 4 ^a lin Q (sol) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XI – My <i>Nymph</i> , the deare	0	C (fá#) A (fá#, dó#) T (fá#) Q (dó#, fá#) B (fá#, dó#)	C A Q B c / $\frac{3}{2}$ T c / $\frac{3}{2}$	C (si) – sol 2 ^a lin A (sol) – dó 2 ^a lin T (sol) – dó 3 ^a lin Q (ré) – dó 3 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin

XII – Cruell wilt thou perseuere	1	C (fá#, si ⁴) A (mib, fá#) T (mib, si ⁴) Q (mib, si ⁴) B (mib)	c	C (si ⁴) – dó 1ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (sol) – dó 4ª lin Q (ré) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XIII – Sayd I that Amarillis	1	C (dó#, mib, si ⁴) A (fá#) T (si ⁴ , fá#) Q (mib, si ⁴) B (mib)	c	C (sol) – sol 2ª lin A (ré) – dó 2ª lin T (sol) – dó 3ª lin Q (si ⁴) – dó 3ª lin B (sol) – fá 3ª lin
XIII – Damon and Phillis squared	1	C (si ⁴ , mib) A (fá#, mib) T (-) Q (mib) B (fá#, mib)	c	C (si ⁴) – dó 1ª lin A (sol) – dó 2ª lin T (sol) – dó 4ª lin Q (ré) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XV – Lady you thinke you spite me	1	C (fá#, mib, si ⁴) A (si ⁴ , mib, fá#) T (-) Q (si ⁴ , fá#) B (mib)	c/ $\frac{3}{2}$ /c/ $\frac{3}{2}$ /c	C (si ⁴) – dó 1ª lin A (ré) – dó 3ª lin T (sol) – dó 4ª lin Q (sol) – dó 1ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XVI – You blacke bright stares	0	C (dó#, fá#) A (fá#, dó#, si ⁴ ?) T (fá#) Q (-) B (fá#, dó#)	c/3/c etc...	C (sol) – dó 1ª lin A (si) – dó 3ª lin T (ré) – dó 4ª lin Q (sol) – dó 3ª lin B (sol) – fá 4ª lin
XVII – I follow loe the footing (6 vozes)	0	C (dó#, fá#) A (fá#, sib, sol#) T (dó#) Q (fá#, dó#, sol#) B (-)	c	C (si) – sol 2ª lin A (sol ⁴) – dó 2ª lin T (ré) – dó 3ª lin Q (ré) – sol 2ª lin B (sol) – dó 4ª lin

XVIII – Stay hart run not so fast (6 vozes)	0	C (sol#, dó#) A (sol#, dó#) T (sol#) S (dó#, fá#) Q (sol#, fá#, dó#) B (sol#)	c	C (dó#) – sol 2 ^a lin A (lá) – dó 2 ^a lin T (lá) – dó 3 ^a lin S (mi) – dó 3 ^a lin Q (mi) – sol 2 ^a lin B (lá) – fá 3 ^a lin
XIX – Good loue then flie thou to her (6 vozes)	1	C (mib, dó#, si [♯]) A (mib, si [♯] , fá#) T (dó#, mib) S (fá#, si [♯] , mib) Q (fá#, dó#, mib, si [♯]) B (mib)	c	C (sol) – sol 2 ^a lin A (ré) – dó 2 ^a lin T (si [♯]) – dó 3 ^a lin S (sol) – dó 3 ^a lin Q (ré) – sol 2 ^a lin B (sol) – fá 3 ^a lin
XX – Lady you see time flieth (6 vozes)	1	C (si [♯] , mib, fá#) A (si [♯] , mib, fá#) T (-) S (fá#, si [♯] , mib) Q (fá#, mib, si [♯] , do#) B (fá#, mib)	c/ O $\frac{3}{2}$ /c etc ...	C (si [♯]) – dó 1 ^a lin A (ré) – dó 3 ^a lin T (sol) – dó 4 ^a lin S (ré) – dó 1 ^a lin Q (sol) – dó 1 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
XXI – Harke Alleluia (6 vozes)	0	C (sol#) A (sol#, dó#, fá#) T (sol#, fá#) S (sol#, fá#) Q (sol#) B (sol#)	c	C (si) – dó 1 ^a lin A (si) – dó 3 ^a lin T (sol#) – dó 4 ^a lin S (mi) – dó 3 ^a lin Q (mi) – dó 4 ^a lin B (mi) – fá 4 ^a lin

<i>The first booke of canzonets to two voyces (1619)</i>				
<i>(THOMAS MORLEY)</i>				
** edição de 1595 temos apenas a parte do TENOR				
I – Goe ye my Canzonets (canzonet)	1	C (si ⁴) T (si ⁴)	c	C (mi) – sol 2ª lin T (lá) – sol 2ª lin
II – When loe by break of morning (canzonet)	1	C (si ⁴) T (si ⁴ , mib)	c	C (fá) – sol 2ª lin T (lá) – sol 2ª lin
III – Sweet Nimphe (canzonet)	1	C (si ⁴ , mib) T (si ⁴ , mib)	c	C (lá) – dó 1ª lin T (fá) – dó 1ª lin
IIII – Il Doloroso (fantasie)	1	C (dó#, sol#, fá#) T (si ⁴ , dó#, fá#)	c	C (fá) – dó 1ª lin T (fá) – dó 4ª lin
V – I goe before my Darling (canzonet)	1	C (si ⁴ , mib) T (si ⁴ , mib)	C ϕ /3/c/3 T c/3/c/3	C (fá) – dó 1ª lin T (lá) – dó 1ª lin
VI – La Girandola (fantasie)	1	C (fá#, dó#, mib) T (dó#, fá#, mib)	c	C (si ⁴) – sol 2ª lin T (sol) – sol 2ª lin
VII – Miraculous (canzonet)	1	C (dó#, fá#, si ⁴ , mib) T (fá#, si ⁴ , dó#)	c	C (sol) – sol 2ª lin T (si ⁴) – sol 2ª lin
VIII – Lo here another loue (canzonet)	1	C (dó#, si ⁴ , fá#, mib) T (fá#, dó#, si ⁴ , mib)	c	C (sol) – sol 2ª lin T (si ⁴) – sol 2ª lin
IX – La Rondinella (fantasie)	1	C (fá#, si ⁴ , dó#) T (fá#, mib, dó#, si ⁴)	c	C (lá) – dó 1ª lin T (fá) – dó 4ª lin
X – Leave now mine eyes (canzonet)	1	C (fá#, si ⁴) T (mib, dó#, fá#, si ⁴)	C ϕ T c	C (sol) – dó 1ª lin T (sol) – dó 3ª lin
XI – Fyre and lightning (canzonet)	0	C (fá#, sib, dó#) T (fá#)	c	C (si) – sol 2ª lin T (sol) – sol 2ª lin
XII – Il Grillo (fantasie)	0	C (dó#, fá#) T (fá#, sib)	C ϕ T c	C (mi) – dó 1ª lin T (dó) – dó 3ª lin
XIII – Flora wilt thou torment mee (canzonet)	0	C (dó#, fá#, sib) T (dó#, fá#, sib)	c/ $\frac{3}{2}$ / c/ $\frac{3}{2}$ / c/	C (si) – sol 2ª lin T (sol) – sol 2ª lin
XIIII – Il Lamento (fantasie)	1	C (dó#, fá#, si ⁴ , mib) T (fá#, dó#)	c	C (sol) – sol 2ª lin T (sol) – sol 2ª lin
XV – In nets of goulden wyes (canzonet)	0	C (fá#, sol#, dó#) T (sib, fá#)	c	C (mi) – dó 1ª lin T (dó) – dó 3ª lin

XVI – La Caccia (fantasie)	1	C (si [♯] , dó#) T (si [♯] , dó#)	C ♯ T c	C (lá) – sol 2 ^a lin T (fá) - dó 4 ^a lin
XVII – O thou that art so cruell (canzonet)	0	C (fá#) T (fá#, sib)	c	C (mi) – dó 1 ^a lin T (dó) - dó 3 ^a lin
XVIII – La Sampogna (fantasie)	0	C (fá#) T (fá#, dó#, sib)	c	C (dó) – sol 2 ^a lin T (dó) - dó 1 ^a lin
XIX – I should for griese & anguish (canzonet)	0	C (fá#, sib, sol#) T (fá#)	c	C (mi) – dó 1 ^a lin T (dó) - dó 3 ^a lin
XX- La Sirena (fantasie)	1	C (fá#, mib, dó#) T (fá#, dó#, mib)	c	C (sol) – dó 1 ^a lin T (si [♯]) - dó 1 ^a lin
XXI – La Tortorella (fantasie)	1	C (fá#, dó#, mib, si [♯]) T (si [♯] , fá#, mib, dó#)	c	C (si [♯]) – dó 1 ^a lin T (sol) - dó 3 ^a lin

<i>The Musical Companion, in Two BOOKS. The First Book containing CATCHES and ROUNDS for Three Voyces. [...] (1673)</i>				
JOHN PLAYFORD				
[73] Quench, quench in sprightly (p. 41)	1	C (si [♯] , dó#) B (fá#)	♯/3/♯	C (fá) – sol 2 ^a lin B (fá) – fá 4 ^a lin
[80] You merry poetts (p. 45)	0	C (fá#, dó#) B (fá#)	♯	C (sol) – sol 2 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
[84] Diogenes was merry in – 1673 (p. 47)	0	C (sol#) B (-)	♯3/♯/♯3	C (dó) – sol 2 ^a lin B (dó) – fá 4 ^a lin
[98] Come, come my Celia (p. 54)	1	C (dó#, si [♯] , fá#, mib) B (mib, dó#, fá#)	♯	C (sol) – sol 2 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin
[117] Comely Swain (p. 63)	0	C1 (dó#, fá#) C2 (fá#) B (fá#)	♯	C1(sol) – sol 2 ^a lin C2(sol) – sol 2 ^a lin B (sol) - fá 4 ^a lin
[123] Hark how the gladsome Sphears (p. 66)	0	C1 (dó#, fá#) C2 (ré#, fá#) B (fá#)	♯/♯3	C1(sol) – sol 2 ^a lin C2(sol) – sol 2 ^a lin B (sol) – fá 4 ^a lin

[146] Arm, Arm, Arm, see the Foe in sight (p. 78)	0	C1 (-) C2 (sol#) B (-)	♢/♣3	C1 (dó) – sol 2ª lin C2(dó) – sol 2ª lin B (dó) – fá 4ª lin
[148] March to the Field brave Souldiers (p. 79)	0	C1 (fá#) C2 (dó#) B (-)	♢	C1 (dó) – sol 2ª lin C2 (dó) – sol 2ª lin B (dó) – fá 4ª lin
[150] Hail happy day (p. 80)	0	C1 (fá#, dó#, ré#) C2 (sol#, dó#, fá#) B (fá#, ré#)	♢3	C1 (mi) – sol 2ª lin C2 (dó) – sol 2ª lin B (dó) – fá 4ª lin
[154] Rise up my Dear (p. 82)	1	C1 (dó#) C2 (si [♯] , fá#) B (si [♯])	♢	C1 (fá) – sol 2ª lin C2 (fá) – sol 2ª lin B (fá) – fá 4ª lin
[160] Come Lovers all to me (p. 85)	1	C1 (mib, si [♯] , dó#, fá#) C2 (fá#, si [♯]) B (mib, si [♯])	♢/♣3	C1(sol) – sol 2ª lin C2(sol) – sol 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
[178] Come Damon, leave thy sadness now (p. 94)	0	C1 (dó#, fá#, ré#) C2 (fá#, sol#, dó#, ré#) B (fá#)	♢/♣3	C1(sol) – sol 2ª lin C2(sol) – sol 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
[180] Cease Damon, cease thy Mourning now (p. 95)	0	C1 (fá#, dó#) C2 (fá#) B (dó#, ré#)	♢/♣3/♢	C1(sol) – sol 2ª lin C2(sol) – sol 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
[182] Peace Damon, peace, Daphne will come (p. 96)	0	C1 (fá#, dó#, ré#, sol#) C2 (ré#, fá#, sol#) B (fá#, dó#)	♢/♣3	C1(sol) – sol 2ª lin C2(si) – sol 2ª lin B (sol) – fá 4ª lin
[184] Damon! Come away, for thy Amarillis she is gone astray (p. 97)	1	C1 (dó#, si [♯]) C2 (dó#, sol#) B (dó#)	♢/♣3	C1(ré) – sol 2ª lin C2 (ré) – sol 2ª lin B (ré) – fá 4ª lin
[188] Come here's to thee Jack (p. 99)	2	C1 (mi [♯]) C2 (si [♯]) B (-)	♢3	C1(sib) – sol 2ª lin C2(sib) – sol 2ª lin B (sib) – fá 4ª lin
[190] Cupid has plac'd us in the Bow'r not to Sleep (p. 100)	0	C1 (sol#) C2 (sol#) B (sol#, fá#)	♢/♣3/♢	C1 (lá) – sol 2ª lin C2 (lá) – sol 2ª lin B (lá) – fá 4ª lin
[212] Though the Tyrant hath ravish'd my Dearest away (p. 111)	2 sostenidos!!!!	C1 (-) C2 (-) M (-) B (-)	♢3	C1 (ré) – sol 2ª lin C2 (ré) – sol 2ª lin M (fá#) – sol 2ª lin B (ré) – fá 4ª lin

[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep (p. 112)	2 sostenidos!!!!	C1 (-) C2 (lá#) M (sol#) B (-)	♩	C1 (ré) – sol 2ª lin C2 (ré) – sol 2ª lin M (fá#) – sol 2ª lin B (ré) – fá 4ª lin
[216] Come let us sit, let Dring (p. 113)	1	C1 (mib) C2 (dó#, si [♯]) M (-) B (dó#, mib)	♩/♩3/♩	C1 (fá) – sol 2ª lin C2 (lá) – sol 2ª lin M (fá) – sol 2ª lin B (fá) – fá 4ª lin
[220] Carolus, Catharina, Rex & Regina beati (p. 115)	0	C1 (dó#, fá#) C2 (dó#, fá#) M (sol#, fá#) B (fá#)	♩	C1 (dó) – sol 2ª lin C2 (dó) – sol 2ª lin M (sol) – sol 2ª lin B (dó) – fá 4ª lin

<i>The Principles of Practical Musick delivered In a Compendious, Easie, [...] (1665)</i>				
CHRISTOPHER SIMPSON				
[1] - p. 45	0	TR (dó#) B (fá#)	c	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[2] - p. 46	0	TR (dó#, fá#) B (fá#)	c	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[3] - p. 47	0	TR (dó#) B (fá#)	3	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[4] - p. 48	1	TR (fá#, fá [♯] , mib) B (mib, fá#)	c	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[5] - p. 49	1	TR (mib, fá#) B (fá#)	3	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[6] - p. 50	1	TR (fá#) B (mib)	c	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[7] - p. 51	1	TR (mib) B (mib, fá#)	c	TR (sol) - sol 2ª lin B (sol) - fá 4ª lin
[8] - p. 52	1	TR (si [♯] , dó#) B (-)	c	TR (fá) - sol 2ª lin B (fá) - fá 4ª lin

[9] – p. 53	1	TR (si [♭]) B (-)	3	TR (fã) - sol 2ª lin B (fã) - fã 4ª lin
[10] – p. 54	1	TR (si [♭]) B (-)	3	TR (fã) - sol 2ª lin B (fã) - fã 4ª lin
[11] – p. 55	1	TR (si [♭]) B (-)	c	TR (fã) - sol 2ª lin B (fã) - fã 4ª lin
[12] – p. 56	1	TR (dó#, si [♭]) B (dó#)	c	TR (ré) - sol 2ª lin B (ré) - fã 4ª lin
[13] – p. 57	1	TR (si [♭] , sol#, dó#) B (dó#, si [♭] , fã#, sol#)	3	TR (ré) - sol 2ª lin B (ré) - fã 4ª lin
[14] – p. 58	2 sostenidos	TR (sol#, ré#, dó [♭]) B (dó [♭] , sol#)	c	TR (ré) - sol 2ª lin B (ré) - fã 4ª lin
[15] – p. 59	2 sostenidos	TR (lá#, dó [♭] , sol#) B (sol#)	3	TR (ré) - sol 2ª lin B (ré) - fã 4ª lin

ANEXO B

ANÁLISE DA SOLMIZAÇÃO

THOMAS MORLEY

CANZONETS OR LITTLE SHORT SONGS TO THREE VOYCES: NEWLY PVBLISHED (1593)

SEM BEMOL NA CLAVE

I – See, see, myne owne sweet iewell p. 368

V – Hould out my hart..... p. 370

COM BEMOL NA CLAVE

XVII – Where art? p. 374

XVIII – What ayles my darling..... p. 378

*THE FIRST BOOKE OF CANZONETS TO TWO VOYCES (1619) * PRIMEIRA EDIÇÃO (1595)*

SEM BEMOL NA CLAVE

XI – Fyre and lightning..... p. 381

XV – In nets of goulden wyes..... p. 383

COM BEMOL NA CLAVE

I – Goe ye my Canzonets p. 386

III – Sweet Nimphe..... p. 388

THE FIRST BOOKE OF BALLETTES TO FIVE VOYCES (1595)

SEM BEMOL NA CLAVE

V – Singing alone sat my sweet Amarillis..... p. 390

XVII – I loue alas I loue thee..... p. 400

COM BEMOL NA CLAVE

XIII – Fyer, fyer..... p. 403

XV – Those daintie Daffadillies..... p. 411

CANZONETS OR LITTLE SHORT AYRS TO FIVE AND SIXE VOICES (1597)

SEM BEMOL NA CLAVE

XVIII – Stay hart..... p. 414

COM BEMOL NA CLAVE

II- False loue did me inuegle p. 423

THOMAS CAMPION

THE FIRST BOOKE OF AYRES LUTE AND VIOLS, IN TWO, THREE, AND FOURE PARTS: OR BY ONE VOYCE TO AN INSTRVMENT [1613]

SEM BEMOL NA CLAVE

- II – The man of life vpright p. 428
- VI – Brauely deckt come forth bright day..... p. 429
- XVI – Awake thou heauy spright..... p. 431

UM BEMOL NA CLAVE

- III – Where are all thy beauties now? p. 433

DOIS BEMOIS NA CLAVE

- IV – Ovt of my soules depth..... p. 434

TRÊS BEMOIS NA CLAVE

- VIII – Tvne thy Musicke to thy hart..... p. 435

THE SECOND BOOKE OF AYRES LUTE AND VIOLS, IN TWO, THREE, AND FOURE PARTS: OR BY ONE VOYCE TO AN INSTRVMENT [1613]

SEM BEMOL NA CLAVE

- VI – Faine would I my loue disclose p. 436
- XII – The peacefull Westerne winde..... p. 437
- XVII – Come away p. 438

UM OU DOIS BEMOIS NA CLAVE

- XIII – There is none, O none but you..... p. 439

DOIS BEMOIS NA CLAVE

- III – Harden now thy tyred hart..... p. 440
- IX – Good men shew if you can tell..... p. 441

TRÊS BEMOIS NA CLAVE

- IV – O what vnhop't for sweet supply..... p. 442

JOHN PLAYFORD

THE MUSICAL COMPANION, IN TWO BOOKS. THE FIRST BOOK CONTAINING CATCHES AND ROUNDS FOR THREE VOYCES. THE SECOND BOOK CONTAINING DIALOGUES, GLEES, AYRES AND SONGS FOR TWO, THREE AND FOUR VOYCES (1673)

SEM BEMOL NA CLAVE

[117] Comely Swain..... p. 443

[150] Hail happy day..... p. 444

UM BEMOL NA CLAVE

[216] Come let us sit, let Dring p. 446

DOIS BEMOIS NA CLAVE

[188] Come here's to thee Jack..... p. 448

DOIS SUSTENIDOS NA CLAVE

[212] Though the Tyrant hath ravish'd my Dearest away..... p. 450

[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep..... p. 452

CHRISTOPHER SIMPSON***THE PRINCIPLES OF PRACTICAL MUSICK DELIVERED (1665)*****SEM BEMOL NA CLAVE**

Exemplo [1]	p. 454
Exemplo [3]	p. 454

1 BEMOL NA CLAVE

Exemplo [4]	p. 455
Exemplo [7]	p. 455
Exemplo [11]	p. 456

2 SUSTENIDOS NA CLAVE

Exemplo [14]	p. 457
Exemplo [15]	p. 458

I - See, see, myne owne sweet iewell

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

7

13

19

2

25

31

37

V - Hould out my hart

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

The first system of the musical score consists of three staves: Cantus (soprano), Altus (alto), and Bassus (bass). The time signature is common time (C). The Cantus staff begins with a whole rest, followed by notes with lyrics S, S, S, S, F, M, L, M, F, S, F. The Altus staff begins with a whole rest, followed by notes with lyrics S, S, S, S, F, L, F, S, L. The Bassus staff begins with notes with lyrics S, S, S, S, F, L, F, S, L, F, S, F, F, F.

6

The second system of the musical score consists of three staves. The Cantus staff begins with notes and lyrics M, S, S, S, F, F, L, F, S, L, F, S, S, S, L, F, F, S, L, M. The Altus staff begins with notes and lyrics S, M, S, L, S, F, M, S, L, M, F, S. The Bassus staff begins with notes and lyrics S, F, L, F, S, L, M, F, S, S, F, S, L, F.

11

The third system of the musical score consists of three staves. The Cantus staff begins with notes and lyrics F, F, S, F, S, L, F, L, S, F, F, M, L, M. The Altus staff begins with notes and lyrics S, F, F, M, L, M, F, F, L, L, S, F, S. The Bassus staff begins with notes and lyrics L, F, S, L, S, S, F, M, F, S.

16

The fourth system of the musical score consists of three staves. The Cantus staff begins with notes and lyrics F, F, M, L, S, L, S, F, F, M, F, F, S, F. The Altus staff begins with notes and lyrics L, F, S, F, L, F, S, L, S, F, M. The Bassus staff begins with notes and lyrics F, F, S, F, L, F, L, S, F, F, L, S.

2

22

L S L S F M F L MF M F F M L S
F M L S S F S L F S L F L L S S
F S F M L S F F L S F F S M

28

F L F S S L F S S F L S S
F M S L F S S F L S S L F S L
L S S F L S S L M F S S F

33

L S S FL F S S L S F L S LFS F
F L S F M L F L S F M F L
F F S S F F S F S S F S

39

S S S F L S F F F M L S F S L F
M S S F M L S S S F L S F F F L S F
S S S F L S F F F M L S F L S

45

S S S — F L F S S M F S S S L F S

M F S S F F M S M F S S S L F S F

S M M L L S S L F S F F

50

F F M F L S F — L F S S

L S L F L S — S F M L — S F

L M F S F F S L M F S M F L S S F L

55

F L S F M L S — F M F M L — S S F

— M F S F L S F F — L S L S L — S F

S F S F S S F S M F S F S F M L

61

S S S F L L S F F F M L

M S S F L L S F F F M L L S F F S

S S S F L L S F F F M L L S F F S L M

4

65

S L M F S S L F S S F S S S F L L S F

L F S L M F S S F L M S S F M M L S S S F L L S

F S L M F S M F S S S S F L L S F F F M

70

F F M L L S F F S L F S L M F S S F M F S L

F F F M L S L M F S S F S L F S F

L L S F F S L M F S L M F S M F L S

74

M L F L S S F F M M F M L M F

S S L S F F L L S L S L

S F F S F F S S S F

b)

XVII - Where art

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

6

11

16

2

21

L S F F M F F S F L S
 S F L L S F S L S F M L S F M
 L F S L S F S

27

L S F M L S S F S S F L S F F
 F L S F S S F L S S F M L S F L S
 F M L S F S L M F F S F L S S S F L

33

M L M F F M L S S F S S F L S F F M
 F L S F M L M S F L S F
 S F S L F S L F S S S S F L S F F M L S

39

L S F S L S F M L S S F L S
 F M L S F S L S F M L S S F
 F S S S F M L S S F L S F

43

F F M L S F M L S F M L S F
 L S F F M L S F M L S F M L
 F M L S F S S S S S S

47

S S L F L F S L S F M F S F M F F M
 M S L F L S L F S F L S L F L S L S
 S S L F S L S L F S

53

F F L F S F F L F L F S S F
 L F L F S F F M S L S L S S S F L
 F F L F

59

M L M F L S F F M S L S F F L S L S
 S L S L S S F S L F L S F M F F M
 S F F M S L S F F S F S S

4

65

L S L— S S F S L F F L L S F F M F

F F M F L S L S S— F S

F F M F L L S L F S L M F M L L S L

70

L S L— M F M L S F L

F L F S S S F S F L S F

F F F S L S S L F

74

S S F— L S L

M L— S— F F— M F

S L F F S— F

XVIII - What ayles my darling

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

The first system of the musical score consists of three staves: Cantus (top), Altus (middle), and Bassus (bottom). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The Cantus staff has a key signature of one flat (B-flat). The Altus and Bassus staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is written in a style typical of the English Madrigal, with rhythmic values indicated by stems and flags. Above the notes, there are letters (F, S, L, M) indicating fingerings or articulations. The first system contains four measures of music.

5

The second system of the musical score continues from the first system, starting at measure 5. It consists of three staves: Cantus, Altus, and Bassus. The notation and key signatures remain the same as in the first system. The system contains four measures of music.

10

The third system of the musical score continues from the second system, starting at measure 10. It consists of three staves: Cantus, Altus, and Bassus. The notation and key signatures remain the same. The system contains four measures of music.

15

The fourth system of the musical score continues from the third system, starting at measure 15. It consists of three staves: Cantus, Altus, and Bassus. The notation and key signatures remain the same. The system contains four measures of music.

2

20

F L S F S S L F L S F S L S F F — MLM
 LM F M F — MLM F M L S S L S F S
 S F S L S S L S F L F F L S

26

F S L L — S S F S S L F L S F S F F — MLM
 L F S F — M L M S F L S F S L F L F S
 F F L — M F S S S LM F F M L F L S

32

F S M S F M M L S L F S L M L S —
 L F L F S F L S S S F S F S L S M S S
 F F L F S M L S S L F F S S L M

37

F S F M L — S F S L S S F L L — S F S
 F M L S F — M L M M M F M L
 L S L M F S M F — S S S L L S F

43

L L L S F M F F MLM F S S F L S F F F
 S S L S S FL F S S L S S FL S
 L L F S L L S F F F M

49

F. M L S F L L S F L L S S F S S S F L S
 F F F F. M L S F L L S F M L M S S. F M L S F
 L S F L F F L F F F L M F S S F

55

F F F F. M L S F L L S F L S L F S L F S F
 L S F F F. M L S F L L S L M F S S F M F S F
 F M L S F L F F F F L F S L M F S M F L S

60

S L F L S F M L S S F L S F M F S L
 M S L S F L S F M L S S FL S F M F
 S F F F S S S F

XI - Fyre and lightning

Thomas Morley

Cantus

Tenor

5

9

13

17

21

L S L M F S S F S L L L S L M F S

F F S L S L F S S S F S L L L S L F

25

S F S L S F S F S S F M M L S L

S S S F S L F L S M L S S S F

29

M S S L F S L S L M F S S F S L L

S S S L F F S L S L F S S S

33

L S L M F S S F S L S F S F

F S L L L S L F S S S F S L F L

37

S S S L F S L M

S S M F L S S F S

XV - In nets of goulden wyes

Thomas Morley

Cantus

Tenor

5

9

13

18

23

(b)

27

S S F L F S S S F S
S F S F F F F M S S

31

F L L F S F S F S S
L L M F M L S L S S F

35

F L S S M L F M M L F
L S S M S S F L S F S L F L

39

M L S L F S F S S L F S S
S F L M F M L S S L M F

43

L M F S L F S L F L S L F
S L M F F S M F M L S L M F L

47

S S L F S M F M L M S L
S S L F S F L F S F S F
#

51

F S L F L S F S L S L

S M F M L S L M F L M F M F S F

1. L S L

2. L

I - Goe ye my Canzonets

Thomas Morley

Cantus

Tenor

F F F S S L F F L S F L S F M L S S S S

S S S L L M S L F M L S F L S F M

5

L L M S L F M L S F L F S F S S S S L L

L S S S S F S F F F S S L F F S L F S F

10

M S L F M L S F L L S F L S F S S S F

S F L S F M L S S F F L S F F M F F F F

15

L S S S M L M S S L F S L F S L

F S S S S F S L M L S L M F L M F

20

S S F S S L M F L M S L S L M F M

S M L M S S L F S L F S L F L S F S

25

F S L L F F F S L S F M L L F F L

F S L L F F F S L S F M L L F

2

31

— S M F L F S L F S F L S F S L S S F L M S

F S S L F S L F S M F S L F S F S F S S

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The top staff begins with a whole rest followed by eighth notes. The bottom staff contains eighth notes with some slurs. The key signature has one flat.

36

L F S L F S L S F M L S L M F L M F M F S

F L M S L F S L F L S F S F

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. The top staff features eighth notes with slurs. The bottom staff continues with eighth notes. The key signature has one flat.

41

L L F F F S L S F M L L F F L

S L L F F F S L S F M L L F

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. The top staff has some rests and eighth notes. The bottom staff has eighth notes. The key signature has one flat.

46

— S M F L F S L F S F L S F S L S S F L M S

F S S L F S L F S M F S L F S F S F S S

Detailed description: This system contains measures 46 through 50. The top staff begins with a whole rest followed by eighth notes. The bottom staff contains eighth notes with slurs. The key signature has one flat.

51

L F S L F S L S F M L S L M F L M F M F

F L M S L F S L F L S F S L

Detailed description: This system contains measures 51 through 55. The top staff features eighth notes with slurs. The bottom staff continues with eighth notes. The key signature has one flat.

III - Sweet Nimphe

Thomas Morley

Cantus

Tenor

6

10

15

20

V - Singing alone sat my sweet

Thomas Morley

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

5

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

2

9 M F S M F M L S F S L F S L M L S

S S L S F M F S F M

S L S L F M L S S S S

S L M S L M S S S S S S F S

S L F S L F S S M F S L S S

13

S S S F F M L L M F S

S S S F F L S S S L F S

S S S F F L

S S S F F M L S L M S S L L L S

S S S F F

17 3

S S S F F M L S F L S S

F L L M S L S F S F S L F S L F

S S L F L S S L F S L L

F S L L S F S L S F S

M L S L M S S M L S

21

M F S M F M L S F S L F S L M L S

S S L S F M F S F M S

S L S L F M L S S S S

S L M S L M S S S S S F S

S L F S L F S S M F S L S S

4

25

S L M F S L M F

L M F S S L S S S S L F M L

S L M F S S L F S L

S L M F S S L M F L L M F S F

S L M F S S L F S F L S F M L S L

(b)

30

S F M L S L F S F S S L

S S F M L S S S M F S S F

S L L S S S S M F S M L

M S L L M F S M S S F S

M F S S S S M F S

35 5

F S L S M M L L L L F M L
 F L F S S F F L S L F F L S F
 F S M F S F S F S L S F
 L L S S L F L S L S F L S
 L L L S S L S S F M L L L M

40

S S F F M M L M S F
 F F L S S S S S F M M L M F S
 L L L S S S F S S S F L
 S L S S L S S S L F S L L F
 F L M F S S S L M S S S L M F

6

45 M L L M F L M S L S

S F L S L S L M F L M

S S F L F S L F S S

S L M F S S F M L S L F L S S

S S S L F S L F S S S F M

49 F M L S F M L

F S S F L S S L F S F

F S S L M F S L F S F L S

L M F L M S L S F F S L L M S L

L S L M S S L M F S

53 M S L M F S

S S L M F S S L S S S S

S S L M F S S L M F L L M

S S L M F S S L F S F L S

b)

58 L M F S F M L S L F S F S

F S L S L L S S S S M F S

L F M L S S F M L S S S M F

F S F M S L L M F S M S

F M L S L M F S S S S

S

8

63

Musical score for measures 63-66. The score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in bass clef. The notes are accompanied by letters S, L, F, M, and a bar line. The letters are placed above the notes.

S L F S L S M M L L L

M L F S M F S F S F

S S F F L F S S F F L S L

S F S L L S S L F L

M F S L L L S S L

67

Musical score for measures 67-70. The score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in bass clef. The notes are accompanied by letters L, F, M, S, and a bar line. The letters are placed above the notes.

L F M L S S F F M M

S L S F L L L S S

F F L S F F F L S S

S L S F L S S L S S

S S F M L L L M F L M F

71

L M S F M L L M

S F S S F L S

S S S F M M L M F S S F

L S S S L F S L L F S L M F S S

S S S S L M S S S L M F S S S L F S

75

F L M S L S F M

S F L F S L F S S F S S

L S L S L M F L M F S S

F M L S L F L S S L M F L M S

L F S S S F M L S L M S

10

79

The musical score consists of five staves, each with a treble clef and a 3/8 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Fingerings are indicated by letters L, M, F, and S above the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a double bar line at the end of the fifth staff.

Fingerings: L, M, F, S, L, F, S, F, L, S, S, L, F, S, F, S, L, L, M, S, L, S, S, L, M, F, S, S.

XVII - I loue alas

Thomas Morley

Musical score for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in common time (C) and 3/2 time signature. It consists of six measures. Above each staff are letters indicating rhythmic values: S (Semibreve), M (Minima), SFM (Semibreve, Fusa, Minima), L (Ligatura), and FM (Fusa, Minima). The Cantus part begins with a semibreve rest, followed by a series of notes. The other parts enter in the second measure. The Bassus part has a sharp sign (#) under the second measure.

Musical score for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in common time (C) and 3/2 time signature. It consists of six measures, starting with a measure number '7' above the first staff. Above each staff are letters indicating rhythmic values: S (Semibreve), L (Ligatura), M (Minima), F (Fusa), and FM (Fusa, Minima). The Cantus part has a first ending bracket over the last two measures. The Bassus part has a sharp sign (#) under the second measure.

2

13

2.
S S S F L F L F S F M
S S S L L S F S S
M S S F M S S S S S F L L S
S S S F M S F M S S L M S
S S S F L F S F F F S L F S

18

L F S M L L S S S F M M L S
F S L S F L S L L S L F M
S F F L S S L F S S S F S
S L S S F S L M F M F S S S L M F
S S L F S F S L F S

23 3

F S M F M L L S S S F M L S L M S
 L S S L S F F M F F L S S S S S S
 S S S S S L F S L L S S F S F S S
 S M S F S L F S F S S S L M L S M
 S S F F S S S S S S

28

L S M L S 1. 2.
 M M
 S F L M F L S S S S
 L F S L F S F S S S F S
 F L S S S M L S S S
 F S L F S S S

XIV - Fyer fyer

Thomas Morley

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

L F S S S L S S S S S

S F L L L S L L L S L L S M S

F L F F F M F F F M F F M S M

S S S S S S S S L S S S

F S F F F S F F F S F F S S S

6

S S S L F S L S F L S F M S L

M S M S L M F M L S FL S L

S M S F M L S S F M L M F S F

S M S S L F S L S F S F F S L F S L F S L

S S S L M F M L S F S L M F M F S S

2

11

F S L S S L F S S S F L L L S L L L S L
 F L F S L F S L L L F S S S L S S S L
 S F F M F F L F F F M F F F M F
 S L S S F S S S S S S S S S S
 F S F S F F S F F F S F F F S F

16

L S M S M S M S L M
 S S S S S S S S L F S
 F F M S M S M S F M L S S F M
 S L S S S S M S S L F S L S F S
 F F S S S S S L M F M L S

21 F M L S F L S L F L F S L S L L 3

L S F L S F M S L F S L S S S L L F F

L M F S F S F F M F F F F

F F S L F S L F S L S L S S F F F L

F S L M F M F S S F S F S F

26 S S F S L L S F L S S

S F M F F M L S S F F

M S L F S L M F F F L L

S L S S F L L F S L F S

L L F F F S S

4

33

— F S L F F S L S L F S L S F S L S

L S S

L L F F S L S L M F L M F M F S F

L F S S L F L F S L L S F

L S S L M F M

39

L F S F S L S S

L M F L M S L S S F S

M F L S F M S S F F F M L M S

S L F S S F L S L F S L S M M L L

F L S M L S S F F S S S F F

44 S SFF L LS F FMML L S F F 5

S S FFL SLF F F. F MML LS

SFFM LM FS SL F SLMFS L MF SLF S LMF S

S SL F SF FMM L LFS SL F F F FL L

L LS S FFS F FLL S SF F

49 MML LS F FLFS FL S F M F S S FL S F

FL SL S F S M L S F M S FL S F M S FL

F FMM L LS S FL S FMFS

S F SL LS S F M SLM FS S FL S S S

S L L FS L F S S LM F

6

54

M F S L S F M F S L L F F S F M F F

S L F S S F S L S L L S S F S L L

S L M F L S S F F F M S L F S L

FL S F S S F F F L S L S S F L

S L F S F L

61

M L S S F F L S

S F L S S F S L F F S

M F F F L L L L F F S L S L M

L F S L F S L F S S L F L F S

L F F F S S L S

68 7

S L M F LM S L

L S L F S L S F S L S L F S F S L

F L M F M F S F MF L S F M S S F F

L L S F S L F S S F L S L

S L M F M F L S M L S S F F

74

S S F S S S FFL SLF

S S S SFF L LS F FMML

F ML M S SFFM LM FS SL F SLMFS

F S L S M MLL S SL F S F FMM L LFS SL

S S S SFF L LS S F F S

8

79 F F F MML LS FL SL S FS ML S F M S
— L S F F MML LS F FLFS FL S F
L MFS LF S LMF S F FMM L LS S FL
F F F FL L S F SL LS S F M SLM F
F FLL S SF F S L L FS L F S

84 — FL S F M S FL S LFS S L S S
M F S S FL S F M F SL S FMLMFL MFS L
S F M F S S LMF L MF L S F M F
S S FL S S S FL S S F F F LS F
S LMF S L F S F

XV - Those dainty Daffadillies

Thomas Morley

L S L F S L L L F F F L S S
 Cantus 

S S S L S S S S F F F S S S F
 Quintus 

F M F F M F F F S S S F M M S
 Altus 

F S S S S F F L S S S L F S S
 Tenor 

F S L S S F F S F F F S S S
 Bassus 

6

L L F S S L F F S L F S F L S S


F S L M F F S S L F S L S L F S


S L F F S L F L F S L L M F M S L M L


F F S L L S S F S L M F S F M


F F S L M F F S S L F F S L F S L


2

10

1. 2.

F L S F L S F L F S F S S S F F L F S F

L F S S S S S S F F L L F S L

S F F F M F F F F F F L L S F L

L F S F L F L L S S F F F S S

F L S F F F F F S F F L L S S

15

L S L F M L S S F S S

S L F L F M L S F L S L S

L L S F L S F M L M M

F S F L S F F F S L F S F L M F S S S F M L

L S S F L S L F S L F S S S

20

The musical score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have alto clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The music is written in a 3/4 time signature. Above the staves are fingerings (S, F, L, M) and articulations (accents, slurs). The first staff has a first ending bracket over the final two measures, with a second ending bracket over the final measure, and a repeat sign before the first ending. A '3' is written above the second ending bracket.

Staff 1: S F L S F L S F L S L S F F F M F F

Staff 2: S F M L S S F L S F F

Staff 3: L S F M L F L S F M F L S S F L L

Staff 4: S L S S L M S L F S S S S

Staff 5: L F S L F S L F F S F F

XVIII - Stay hart runne

Thomas Morley

Cantus L L L L L S F M F S F M M L S F S

Quintus F M F F F M F S F M L S S L

Altus L S S S S S S L L L L

Sextus L L F F F S S S L L L F

Tenor

Bassus

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is for the Cantus part, followed by Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. Each staff contains a line of music in common time (C). Above the Cantus staff, there are letters indicating the lyrics: L L L L L S F M F S F M M L S F S. Above the Quintus staff, the letters are: F M F F F M F S F M L S S L. Above the Altus staff, the letters are: L S S S S S S L L L L. Above the Sextus staff, the letters are: L L F F F S S S L L L F. The Tenor and Bassus staves are empty.

7 L L S F F M F L S F

S S L L S S S S F

M F F L S L F M L

L L F F S F F S S

Tenor

Bassus

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is for the Cantus part, followed by Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. Each staff contains a line of music in common time (C). Above the Cantus staff, there are letters indicating the lyrics: 7 L L S F F M F L S F. Above the Quintus staff, the letters are: S S L L S S S S F. Above the Altus staff, the letters are: M F F L S L F M L. Above the Sextus staff, the letters are: L L F F S F F S S. The Tenor and Bassus staves are empty.

2

13

M L L S L

L L L L M S S

S L M F L S L M L

L L L L L L L

F M M L M

L L L

19

L L L S S F L L L L S

L S F S L S F S L L L L

L L S L M L L S S L

F F S S S L L L S F

L L F L L

L L S F M L L F F F F

25

— F F — M F F F S L

S S S L L L F S F F S

S S — S L L F S S L

— L S F F F S L L F F

M F S S S L L M F F

S — F — F F S L M

30

F F S L F S S S S L M F S S S S L

L F F S L F S S S S L M F

S S S L M F S S

L L F S S S L S S S F M S

F F F F F M S S L M F S M

F F F F S L F S S S S S

4

34

F F F L F L L S S L L
 S S F L M F F M L S L
 F F F S L L S L F S S S L M L
 L L L L M F S L F S F
 L F F S L F S L M S S M L
 F S F F S F L

38

L L
 M F F F M L F M M
 L S L L L L F L S S
 M L
 L L L L M F F S S L M F S
 — L L L S F L S S

42

L S F L S L L L L
 F F S L F L S M L M M M F
 L S F S S S F M S L S S S L
 F S L F L L L L
 F F
 F L S F

46

L S L L F F M
 M L M F F L S S
 S L L S L F S S S
 L F L L F F S S S
 L L S S
 F F S

6

51

S S L F F F
 F L L S F F M F
 F F F L S S S S S L
 L S F L S F F F F
 L F F F F S S F F F F
 S F F

56

F F L F L S F M L M F S
 S S F L L
 L S S F L F F M S S S F
 S L L L S L S F F
 F S L F S L M F S S S
 S S S L L L L L F S F

61

S. F L L S F S S F L L

S F S S. F L L S F F

F M F S S F L L S F F F M F S

S S F F S S S S S S F F S F

F F M F S L F S S

F S S F F F M F S F

65

F L S F S

F F F L L L

L L S F L S F M L S L M F

F L S F S L F S S

S F M L M F L S S

F S L M F S L S S L L L S L

8

69

L M F S F M L S F M F M L L S
S S F M F S F M L S L S F M
S M L S S S F L F S L L F S L L
F S S F S
L M F S S
S S S S

73

L M F F L S F
F L L L F F L
L S L S F L L
L L L S S L
M L L L L L
L L L S S L

78 M L M F M M F M L L

L L M F M L S L

S M M L S F

L L L L L L

M L M F M L S S L L L L

L L S L L L

84 L L L L L L F M F

L L F M F S L L

F M M L L S F S L M L S F S L

L S L L M L L L L

L L M S L M L

L L S L L L

II - False Loue did me

Thomas Morley

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus

7

2

13

L L F S L L F L S L L

1. F 2. F

F L S F F S F M F S S S

F L S F L L S S L F S L L L L

F L F S F F S F L S L S S S F

L S F S L F L S S S

19

L L S F L S F L M F F S L

F L S F L L F F L F F L F F S L L M F

S F L S M F L F S L F F F L M F L

L S F L S L F S L L M F L L L

S L F S L L S L F F S L

25

F L S F L F L S F L S F S
S L F L L F L S F S S L F L S F
L L L L F L S F L S
L L S L L F L S F S L S S S F F L L L F L
S F S L L F L S F S S S L S L

(b)

31

L F L S F S L F L L S L F S
S S S S S S S S
L F L S F S F
S F S S S S S S S
F L S F S S S S S S

4

36

L L S L F S S S F L F S F S L F S L F L
L M F S L F S F L S S F S
L S L F S L S M L L F
L
S L M F S L F S L

42

S F L F S L S F F S L M F
L S L F S L S F L F S F F
F S L L F S L M F F F L S L L L
S L F S L M F L F L L S L F S L L
F L S S L F S L F L S F

48

1. F L S L F S
2. F

5

L S F S F M F S S S

L F S F L S S

S S L L L

S S L S S

II - The man of life vpright

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

4

7

VI - Brauely deckt

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

9

2

12

The image shows a musical score for four staves, likely for a four-hand piano. The score is written in a single system with a brace on the left. The first staff is in the right hand (treble clef) and the other three are in the left hand (bass clef). The music consists of quarter and eighth notes. Above each note, there is a letter indicating a fingering: L (left hand), M (middle finger), F (finger), or S (thumb). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains notes with fingerings L, L, L, M. The second measure contains F, F, S, L. The third measure contains S, F, S, S. The fourth measure contains L. The second staff starts with F, F, F, F, followed by S, L, M, S, L, M, F, F, M, and F. The third staff starts with S, S, F, S, L, S, F, S, S, S, S, S, S, and S. The fourth staff starts with S, S, F, L, S, F, M, L, S, F, S, L, S, S, and F.

XVI - Awake

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

9

2

13

M F S L M F S S L L S
S L F S S L L S F S S F S
M L S S S S L L L M L S S S S
S F L S S L L S F S S M S S S

Detailed description: This musical score consists of four staves. The first staff uses a treble clef and contains notes with fingerings M, F, S, L, M, F, S, L, L, S. The second staff uses an alto clef and contains notes with fingerings S, L, F, S, S, L, L, S, F, S, S, F, S. The third staff uses a bass clef and contains notes with fingerings M, L, S, S, S, S, L, L, L, M, L, S, S, S, S. The fourth staff uses a bass clef and contains notes with fingerings S, F, L, S, S, L, L, S, F, S, S, M, S, S, S. The score includes various note values, slurs, and a repeat sign at the end of each staff.

III - Where are all thy beauties

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

6

9

IV - Ovt of my soules

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

9

VIII - Tvne thy Musicke *

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

4

7

* Campion registra Sol nas duas primeiras mínimas do *cantus* no sétimo compasso, no entanto deve ser Láb que está uma 8ª em relação baixo.

VI - Faine would I my loue disclose

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

5

S F S L M L S F S L M F L S S F M F L
 M L S S F S L M F S L F S L S F
 S S F M L S S L F S S S L F S S
 L M F S M L S F S L M F L S F M L S L S L M
 L L M M L S L L S S S F S F S
 F F S S S S L L M F S S S S S

XII - The peacefull westerne winde *

Thomas Campion

First system of the musical score, measures 1-5. It consists of three staves: Cantus (treble clef), Altus (alto clef), and Bassus (bass clef). The time signature is common time (C). The notes are accompanied by letters S, L, M, F, and # indicating fingerings or ornaments. The Cantus staff begins with a treble clef and a common time signature. The Altus staff begins with an alto clef and a common time signature. The Bassus staff begins with a bass clef and a common time signature.

Second system of the musical score, measures 6-10. It consists of three staves: Cantus (treble clef), Altus (alto clef), and Bassus (bass clef). The time signature is common time (C). The notes are accompanied by letters S, L, M, F, and # indicating fingerings or ornaments. The Cantus staff begins with a treble clef and a common time signature. The Altus staff begins with an alto clef and a common time signature. The Bassus staff begins with a bass clef and a common time signature.

Third system of the musical score, measures 11-15. It consists of three staves: Cantus (treble clef), Altus (alto clef), and Bassus (bass clef). The time signature is common time (C). The notes are accompanied by letters S, L, M, F, and # indicating fingerings or ornaments. The Cantus staff begins with a treble clef and a common time signature. The Altus staff begins with an alto clef and a common time signature. The Bassus staff begins with a bass clef and a common time signature.

* Campion registra Mi na última nota do *altus* na primeira seção, no entanto deve ser Sol que está uma 8ª em relação baixo.

XVII - Come away

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

6

11

15

XIII - There is none

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

5

F S L F S F S S L L F S L S L S S F

F M L S F F M F S F L F F L F

S S S L S S S S S S S L F S F

L S F L S L F S F S L S L F S S S F L S F S F

F L S F S L F F S S F L S F F F M F

F F F L S S S S S S M F S S S

III - Harden now thy tyred hart

Thomas Campion

Cantus

Contratenor

Bassus

L M F L F S L F S L L S L

F M L F F M F L S F M L S

L S L S F L S S F F S L F F L

(b)

5

S S F L F S L M S L M F S M L

M L S F S L M F S M F L S L

L S F M L F F L S S F L M S L L L

9

L L F F S S M M L L L S L

L M F M L M F S F M L S F L F F L

L L L L S S S S F F M L

13

L L L S S F F M M L

S F L S F M L F L S F M L S L S L

L F F S S M M F L L L L

IX - Good men shew

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

4

The musical score is written in G minor (two flats) and common time (C). It consists of two systems of three staves each, representing the voices Cantus, Altus, and Bassus. The first system contains measures 1 through 3, and the second system, starting with a measure number '4', contains measures 4 through 7. The Cantus part is in the soprano clef, Altus in the alto clef, and Bassus in the bass clef. The music is a simple, rhythmic setting with various note values and rests. The lyrics are represented by letters L, S, F, M, and F above the notes.

IV - O what vnhop't for sweet supply

Thomas Campion

Cantus

L S F L S F S L S F L S F L S

Altus

F L S F S S L F L S F L S F S

Bassus

F F S L S S F F F F S L S

5

L M F S F M M L L F S L S

S L F L L L S L L F S L F F

S S L L L L S F S

8

F L S F S F L S S

S L F S L S F L L S S F S

F F F S L L F S L S

117 - Comely Swain

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Bassus

S S M S F M L M F S S S S F S

M L M M L M F S F M L M L S F

S F S M F S S S S S F S L L S

5

M F S L S F M L S F M L M F S F F S

S S F S S S S F L S F M L L S

S L S F M L F S S S L M F S L M F S S S

150 - Hail happy day

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Bassus

The first system of the musical score consists of three staves: Cantus Primus (top), Cantus Secundus (middle), and Bassus (bottom). Each staff contains a melodic line with notes and rests, and a series of letters (L, S, F, M) placed above the notes to indicate fingerings. The time signature is 3/4. The notes are: Cantus Primus (L, L, L, S, S, L, F, S, F, L, S, F), Cantus Secundus (F, F, F, M, M, F, S, L, S, F, L, S), and Bassus (F, F, F, S, S, L, S, F, S, L, F).

6

The second system of the musical score consists of three staves: Cantus Primus (top), Cantus Secundus (middle), and Bassus (bottom). Each staff contains a melodic line with notes and rests, and a series of letters (L, S, F, M) placed above the notes to indicate fingerings. The time signature is 3/4. The notes are: Cantus Primus (L, S, F, S, S, L, F, S, F, L, S, F, M, L), Cantus Secundus (F, M, F, M, M, F, L, S, F, M, L, S, L), and Bassus (S, S, F, S, S, L, S, M, F, S, L, L).

12

The third system of the musical score consists of three staves: Cantus Primus (top), Cantus Secundus (middle), and Bassus (bottom). Each staff contains a melodic line with notes and rests, and a series of letters (L, S, F, M) placed above the notes to indicate fingerings. The time signature is 3/4. The notes are: Cantus Primus (L, L, L, F, S, S, L, L, F, S, F, L), Cantus Secundus (F, F, M, L, L, M, M, L, S, L, M, M, S), and Bassus (L, L, S, F, F, S, L, L, L, S, L).

2

17

S L S S L F L L F S L S

F L M M L S L F F S M F M

M L S S L S F F L S L

22

F F L S S F L L S F

L F M M F F F S L

F S S S F F F M L

27

F F L S S S L L S L

L L L F S M F F M F

S S F M S S F S S F

216 - Come let us sit

John Playford

F M L S F L F M M F M L S S L F L L S

Cantus Primus

S S L L S F L S S F S F S L S S L L

Cantus Secundus

L S F M L F S S S F S L S F M M F F

Medius

F S L L L F F S S L M F L F S S F F

Bassus

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Cantus Primus, the second for Cantus Secundus, the third for Medius, and the fourth for Bassus. Each staff contains a line of music with rhythmic notation and a line of letters above it indicating fingerings or articulations. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat).

6 F F S L S F M M F M M S F L M L L

L L M F M L M S S S S L L F S S F

L L S L L L L L S S L L S S S S

L F S S L L L F S S F L S M F S S

The second system of the musical score continues from the first system, starting at measure 6. It features the same four staves (Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, Bassus) with rhythmic notation and letter annotations. The notation includes some accidentals, such as a sharp sign on the second staff in the second measure.

11 S S S S F L F F L S M M F M L M S S S

S L L L F F F L F L S S S F L S S L

M F F S F F S S F F S S L S F M M F

S S S F L L S S F S S S L F S S F

The third system of the musical score continues from the second system, starting at measure 11. It features the same four staves with rhythmic notation and letter annotations. The notation includes some accidentals, such as a flat sign on the top staff in the second measure.

2

16

S L M F F S F F L L F F S
F L F S L L S F F F L L M
L L S L F F L L F F F F F
F F S F L F S S F F F L S

21

L S F M M L L F M L F F F M
F S L S S L L L S F S L L M
S L L L L L F F S L S F F
F M L L L L F L S F F S S

25

M M S S F S L M M F F
S S L L S S F S F L L
L L M M L L S F S S F F
L L F F F M L S S F F

188 - Come here's to thee Jack

John Playford

Cantus Primus
Cantus Secundus
Bassus

L L L S F F F S L F F F F L
F F F M L L L M F S S S S F
F F F F F F F L S S S S L F

8

S S S S F S S S S S L L L F F S L
M M M M L M M M M F F F S S L F
S S S S S S S S F F F L L S F

16

L F F S L L F S S F S S S L F F S
F S S M F F L M L M M L L F S S M
L M M S L L S S S S F F L M M S

2

24

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in a higher treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The notation includes quarter notes, eighth notes, and slurs. Fingerings are indicated by letters L, F, S, and M above the notes. The piece concludes with a repeat sign.

Staff 1 (Treble): L F F S L F F F S F M F F M F

Staff 2 (Treble): F L S M F L L S M F S L S F F

Staff 3 (Bass): L L S S L F F S S L S F S S F

212 - Though the Tyrant

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Medius

Bassus

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Cantus Primus', the second 'Cantus Secundus', the third 'Medius', and the fourth 'Bassus'. Each staff contains a line of music in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). Above each staff are letters indicating fingerings: F, S, L, L, L, S, S, L, S, F, F, M, F for Cantus Primus; F, F, F, F, F, S, S, F, M, F, S, S, S for Cantus Secundus; L, F, S, S, S, S, S, L, F, S, S, S, L for Medius; and F, F, F, F, F, M, M, L, L, F, S, S, F for Bassus. The music is written in a style typical of 17th-century lute tablature transcriptions.

5

The second system of the musical score continues from the first system, starting with a measure number '5' above the first staff. It consists of four staves with the same labels: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. The fingerings are: S, L, F, F, L, L, F, S, S, F, S, L, F for Cantus Primus; M, F, S, S, F, F, S, M, M, L, M, F, S for Cantus Secundus; S, S, L, L, S, S, F, S, S, S, S, S, S for Medius; and S, S, F, F, S, S, L, M, M, F, S, F, F for Bassus. The notation and style are consistent with the first system.

2

9

Musical score for measures 9-12, featuring four staves (treble and bass clefs) with various notes and rests. The notation includes fingerings (L, R) and articulations (S, F, M) above the notes.

Measure 9: S, S., F, L, S, L, F, F., L, S, S, F

Measure 10: L, L., S, F, M, F, S, S, F, M, L, S

Measure 11: S, S, L, S, S, S, L, S, S, S, S, S

Measure 12: F, F, F, F, F, F, L, M, F, S, S, S

13

Musical score for measures 13-16, featuring four staves (treble and bass clefs) with various notes and rests. The notation includes fingerings (L, R) and articulations (S, F, M) above the notes.

Measure 13: L, S, L, F, F, S, L, S, L, F

Measure 14: F, M, F, F, F, M, F, F, M, F

Measure 15: S, S, S, L, S, F, S, S, F, L

Measure 16: S, S, L, F, L, S, F, S, S, F

214 - When fair Cloris

John Playford

Cantus Primus
 Cantus Secundus
 Medius
 Bassus

F F S L S S L L F L S S L F L S S
 S S S F M M F F M F M L S F S F M L L
 L L S S S S S S F S L M S L M L S F F
 F F M F S S F F S L F S F M F S S

5

S S L L F S L S F M L L S S S L
 M M F F L M F M L S S L M M M F
 S S S S L F L F L L L S S S S
 S S L L F S F S L L L S S S F

2

10

Musical score for measures 10-12, featuring four staves with fingerings (S, L, F, M) and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Staff 1: S L F S L F F S L S F L S S

Staff 2: M F S L F L S F M F M L F L L

Staff 3: M M M F S L M L S S L S F F

Staff 4: S S F L L F S S L F F S S

13

Musical score for measures 13-14, featuring four staves with fingerings (S, L, F, M) and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 14 includes first and second endings.

Staff 1: S S S L F F S F 1. F 2. F

Staff 2: M M M F L S M M F F

Staff 3: S S S S L F S S L L

Staff 4: S S S L F S S S F F

Short and Easie Ayres designed for Learners
[1]

Christopher Simpson

Treble

M M M L L M M L S L M F S S

Bass

S S S S S S S S S F L L S S

5

S S S S F M F S L F M L S S S

S F S S L F S S L M F L M F S S S

Short and Easie Ayres designed for Learners
[3]

Christopher Simpson

Treble

M M M F F M L M S L M

Bass

S S S F F S S S S F L S

6

F M L S S F S S S S

F S L F S L S S S S

11

L S F M L S F F F M L S

F S L F S S M F F F S S S

Short and Easie Ayres designed for Learners

[4]

Christopher Simpson

Treble

F F S L S S S F F F F L S F F

Bass

S S S F F S L F F F S L F S S F

5

L L F S F F S L M F S L L S F L S S

F F F F L S F S L M F S L S

Short and Easie Ayres designed for Learners

[7]

Christopher Simpson

Treble

S S S F F F L L L S F F F F L S F F

Bass

S S S L F F F F S L F S S F

S S S F L F F F F L L L L S F L S S

F F F F L S F L S F S L S

Short and Easie Ayres designed for Learners
 [11]

Christopher Simpson

Treble

S F L L S F L S L F L S L F S

Bass

F F F L S F S F F S L M F S S

5

L F S S S L F F F S L S F F

F L F S S L F F S F

Short and Easie Ayres designed for Learners

[14]

Christopher Simpson

Treble

S S S F S L S F S L M F S L S L F S L S M F

Bass

F M F S F F S L M F M L M F S

5

S L S S L F S S S L F S F L S F S L F L S F

— S L M L S S S S S L M F M L S F F L S

10

S F M F F L M F S L F S L M F F M F

F S F L F L S F M L S L F S F

(b)

Short and Easie Ayres designed for Learners
[15]

Christopher Simpson

Treble

Bass

6

11

16

ANEXO C
ANÁLISE DO
CONTRAPONTO

THOMAS MORLEY

CANZONETS OR LITTLE SHORT SONGS TO THREE VOYCES: NEWLY PVBLISHED (1593)

SEM BEMOL NA CLAVE

- I – See, see, myne owne sweet iewell p. 464
 V – Hould out my hart..... p. 466

COM BEMOL NA CLAVE

- XVII – Where art? p. 470
 XVIII – What ayles my darling..... p. 474

*THE FIRST BOOKE OF CANZONETS TO TWO VOYCES (1619) * PRIMEIRA EDIÇÃO (1595)*

SEM BEMOL NA CLAVE

- XI – Fyre and lightning..... p. 477
 XV – In nets of goulden wyes..... p. 479

COM BEMOL NA CLAVE

- I – Goe ye my Canzonets p. 481
 III – Sweet Nimphe..... p. 483

THE FIRST BOOKE OF BALLETTES TO FIVE VOYCES (1595)

SEM BEMOL NA CLAVE

- V – Singing alone sat my sweet Amarillis..... p. 485
 XVII – I loue alas I loue thee..... p. 495

COM BEMOL NA CLAVE

- XIII – Fyer, fyer..... p. 499
 XV – Those daintie Daffadillies..... p. 507

CANZONETS OR LITTLE SHORT AYRS TO FIVE AND SIXE VOICES (1597)

SEM BEMOL NA CLAVE

- XVIII – Stay hart..... p. 510

COM BEMOL NA CLAVE

- II- False loue did me inuegle p. 519

THOMAS CAMPION

THE FIRST BOOKE OF AYRES LUTE AND VIOLS, IN TWO, THREE, AND FOURE PARTS: OR BY ONE VOYCE TO AN INSTRVMENT [1613]

SEM BEMOL NA CLAVE

- II – The man of life vpright p. 524
 VI – Brauely deckt come forth bright day..... p. 525
 XVI – Awake thou heauy spright..... p. 527

UM BEMOL NA CLAVE

- III – Where are all thy beauties now? p. 529

DOIS BEMOIS NA CLAVE

- IV – Ovt of my soules depth..... p. 530

TRÊS BEMOIS NA CLAVE

- VIII – Tvne thy Musicke to thy hart..... p. 531

THE SECOND BOOKE OF AYRES LUTE AND VIOLS, IN TWO, THREE, AND FOURE PARTS: OR BY ONE VOYCE TO AN INSTRVMENT [1613]

SEM BEMOL NA CLAVE

- VI – Faine would I my loue disclose p. 532
 XII – The peacefull Westerne winde..... p. 533
 XVII – Come away p. 534

UM OU DOIS BEMOIS NA CLAVE

- XIII – There is none, O none but you..... p. 535

DOIS BEMOIS NA CLAVE

- III – Harden now thy tyred hart..... p. 536
 IX – Good men shew if you can tell..... p. 537

TRÊS BEMOIS NA CLAVE

- IV – O what vnhop't for sweet supply..... p. 538

JOHN PLAYFORD

THE MUSICAL COMPANION, IN TWO BOOKS. THE FIRST BOOK CONTAINING CATCHES AND ROUNDS FOR THREE VOYCES. THE SECOND BOOK CONTAINING DIALOGUES, GLEES, AYRES AND SONGS FOR TWO, THREE AND FOUR VOYCES (1673)

SEM BEMOL NA CLAVE

[117] Comely Swain..... p. 539

[150] Hail happy day..... p. 540

UM BEMOL NA CLAVE

[216] Come let us sit, let Dring p. 542

DOIS BEMOIS NA CLAVE

[188] Come here's to thee Jack..... p. 544

DOIS SUSTENIDOS NA CLAVE

[212] Though the Tyrant hath ravish'd my Dearest away..... p. 545

[214] When Fair Cloris kept her harm less Sheep..... p. 546

CHRISTOPHER SIMPSON***THE PRINCIPLES OF PRACTICAL MUSICK DELIVERED (1665)*****SEM BEMOL NA CLAVE**

Exemplo [1]	p. 548
Exemplo [3]	p. 549


1 BEMOL NA CLAVE

Exemplo [4]	p. 550
Exemplo [7]	p. 550
Exemplo [11]	p. 551

2 SUSTENIDOS NA CLAVE

Exemplo [14]	p. 552
Exemplo [15]	p. 553

LEGENDA:

 = "batendo a ottava na cara" - (movimento asc. - voz superior grau conjunto, voz inferior salto)

I - See, see, myne owne sweet iewell

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

7

frase 1

13

frase 2

2

19

3 2 3 3 5 4 3 8 3 8 5 6 5 4 3 5 8 7
M M m m M 8 m 8 5 M a M

3 8 7 6 8 5 6 5 8 8 5 6 5 4 3 4 5 3
M m m m m 8 5 M m 8 M a M a M

25

5 8 5 3 8 7 3 8 1 2 3 4 8 5 8 4 3 8 3 8 3 5 8
M M m M 8 1 M M 4 8 5 8 4 M 8 M 8 M 5 8

3 4 3 8 5 8 5 6 3 5 8 3 8 3 5
M 4 M 8 5 8 5 M m 5 8 M 8 M 5

31

5 3 2 8 5 6 5 4 3 5 8 7 5 8 5
m m 8 5 M a M


3 8 1 2 3 3 3 3 3 8 5 6 5 4 3 4 5 3 3 4 3
M M M m M m M m m M 8 5 M a M a M M 4 M

37

3 8 7 3 8 1 2 3 4 8 5 8 4 3 8 3 8 3 5 8 5
M m M 8 1 M M 4 8 5 8 4 M 8 M 8 M 5 8 5

8 5 8 1 5 6 3 5 8 3 8 3 5 3
M m 5 8 M 8 M 5 M

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente - voz superior salto, mov. desc. - voz inferior grau conjunto)

V - Hould out my hart

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

6

frase 2

11

16

2

22

3 M 5 3 M 3 m 3 M 8 3 M 4 6 7 6 8 3 M 7 6 m

8 3 M 6 M 5 6 m 7 6 M 8 3 M 5 6 8 3 m 3 M 5 3

28

7 m 6 M 5 6 M 8 frase 3 5 3 M 6 M 8 6 m 8 5 8 5

3 m 3 M 5 3 M 6 M 8 8 3 m 3 M 3 M 8 3 M

33

3 vozes

3 M 5 4 3 M 2 3 M 8 5 3 M 8 5 3 M 5 3 M 4 5 4 3 M

8 3 M 8 7 m 3 M 3 M 8 6 M 3 M 8 3 M 8 5

39

8 frase 4 8 2 M 3 m 3 M 2 M 8 2 m 3 m 3 M 3 m 3 m 4 5 3 M

3 M 5 4 3 M 3 M 3 m 4 5 4 3 M 3 m 3 m 4 8 2 m 3 m 2 M 8 7 m

45

8 6 m 7 m 6 5 6 8 5 3 M 4 5 3 2 1 5 3 4 5

frase 5

3 M 4 3 m 3 m 3 M 5 3 M 4 5 1 8 3 M 4 5 8

50

3 m 2 8 3 M 8 3 M 2 8 7 5 3 m d 3 M 5 6 M 8 1 3 m

frase 6

3 M 5 3 M 8 7 6 5 3 8 3 m 5 3 m 3 M 6 M 7 6 M 7 6 m

55

3 m 3 M 6 3 M 8 3 M 3 M 8 3 m 8 4 3 M 8 3 M 6 5 6 7 6

7 m 6 M 8 5 3 M 5 8 3 m d 3 M 5 3 M 5 3 M 3 m 3 m

61

8 1 2 M 5 4 3 M 3 m 3 m 4 5 4 a 3 M 2 8 7 m

frase 7

3 M 4 a 3 m 3 m 3 M 2 M 8 2 m 3 m 3 M 3 M 2 M 8 7 3 3 m

frase 8

4

65

5 6 7 8 5 4 3 3 3 1 6 5 3 8 3 m 3 m 3 M 2 8 2 m

3 M 4 5 6 3 3 3 2 8 3 m 8 5 3 M 5 4 3 M 3 m 4 5 4 3 M 3 m

frase 7

70

3 m 3 M 3 M 2 M 8 7 3 3 3 4 5 6 3 3 3 2 8 3 m 8 5 6 8 5

3 m 4 5 4 a 3 M 2 M 8 7 5 6 7 8 5 4 6 m 5 3 M 6 m 3 M 4 3 m 4 3 M

frase 8

74


3 vozes

3 M 3 M 8 6 M 3 M 8 3 M 4 3 M 2 3 M 8

8 5 3 M 8 5 3 M 5 6 M 5 3 M

(b)

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente na voz superior e descendente na voz inferior)

XVII - Where art

Thomas Morley

Cantus

frase 1

frase 2

Altus

Bassus

6

11

frase 3

16

2

21

8 6 M 5 4 3 m 4 3 M 8 frase 4 8 3 M 3 M 3 m 6 7 5

3 m 8 7 m 6 M 5 4 3 m 5 3 M 5 8 3 M

27

3 M 6 m 3 m 3 M 3 M 2 8 7 5 6 7 6 8 5 3 M 3 m 6 5 6 5 6 m

8 6 M 7 m 6 m 7 6 M 8 5 8 7 6 5 3 M 5 6 3 m 3 M 5 8 3 m 3 M 3 m

33

7 m 6 M 5 6 8 7 6 5 3 M 8 3 m 2 8 4 3 M 8 2 M 3 m 3 m 3 M 2 M 1 2 m 3 m 3 M

3 m 3 M 2 M 8 7 M 5 3 m 5 d 3 M 5 3 M 4 a 5 4 3 M 3 m 3 m 4

frase 5

39

3 m 8 3 M 4 5 6 M 3 m 3 m 3 M 2 M 8 2 M 3 m 3 m 3 M 2 M

5 d 3 M 5 4 3 M 5 7 m 8 5 4 3 M 3 M 3 m 4 5 4

43

1 2 3 3 3 8 3 3 5 4 3 6 5 4 3
3 3 3 4 5 d 3 5 8 3 6 5 4 3 6 5
3 M 3 m 3 m 4 5 d 3 M 5 8 3 M 6 M 5 4 3 M 6 M 5

47

frase 6

8 6 5 3 2 8 6 3 4 6 5 3 2 3 6 5 3 4 3
3 M 8 2 M 5 4 3 M 8 5 6 m 8 7 m 5 4 5 8 7 M 5 6 5

53

frase 1

frase 2

8 8 3 m 8 3 M 1 6 3 3 8 3 M 4 3 m 8
3 M 8 3 M 8 5 3 M 5 3 m 3 M

59

4 3 2 3 8 3 m 3 m 5 3 m 3 M 5 3 M 8 5 3 M 5 6 5
5 3 M 6 M 7 m 6 8 7 m 6 M 8 3 M 8 6 M 3 M 1 3 M 4 3 M

4

65

3 M 5 6 7 6 5 7 6 8 5 8 7 6 5 3 M 3 m 3 m 3 M 6 m

8 1 3 m 3 M 3 m 3 M 2 8 7 m 5 6 7 6 7 m 6 8 3 m

frase 3

70

3 M 5 3 M 3 M 3 m 3 M 5 3 m 8 7 M

8 3 M 8 6 M 8 7 m 6 M 8 3 m 8 6 M 5

74

5 3 m 8 7 m 6 M 5 3 M

3 M 8 7 M 6 M 5 4 3 M 8

XVIII - What ayles my darling

Thomas Morley

Cantus

Altus

Bassus

frase 1

3 M 2 M 3 M 2 M 1 2 5 4 3 2 5 4 3 2 3 M 3 m 3 5 6 8 7 6 5

5 4 3 1 3 m 5 6 3 4 3 M 3 M 8 7 m

Detailed description: This system contains the first three staves of the piece. The Cantus staff (top) has a treble clef and a common time signature. The Altus staff (middle) has a treble clef. The Bassus staff (bottom) has a bass clef. The music is in a minor key. Fingerings are indicated by numbers 1-5. M and m denote major and minor bowings. A red bracket labeled 'frase 1' spans the first two measures of the Bassus staff.

5

3 M 2 M 3 M 4 3 m 2 M 5 4 3 m 3 M 3 M 6 m 5 3 M 4 5 6 5

5 4 3 m 2 5 4 3 M 3 m 3 m 8 7 5 6 4 3 M 8 1 2 m 3 m 4 3 M 3 m

frase 2

Detailed description: This system contains the next three staves. The Cantus staff (top) has a treble clef. The Altus staff (middle) has a treble clef. The Bassus staff (bottom) has a bass clef. Fingerings and bowings are indicated. A blue bracket labeled 'frase 2' spans the last two measures of the Bassus staff.

10

frase 3

frase 4

3 M 5 8 3 M 8 2 3 4 5 4 3 3 3 4 5 4 3 3 3 4 3 3 3 M 5

5 8 7 3 5 3 M 8 2 3 3 3 2 m 8 1 2 M 3 3 3 2 M 8 6 M 7 m 6 8 5 6 8

Detailed description: This system contains the next three staves. The Cantus staff (top) has a treble clef. The Altus staff (middle) has a treble clef. The Bassus staff (bottom) has a bass clef. Fingerings and bowings are indicated. A green bracket labeled 'frase 3' spans the first two measures of the Cantus staff. A red bracket labeled 'frase 4' spans the last two measures of the Altus staff.

15

6 M 8 7 m 6 M 5 4 3 M 8 5 6 M 5 6 m 5 6 M 5 6 M 6 m

7 m 6 M 5 4 3 M 4 5 3 M 3 m 3 m 3 M 3 m

Detailed description: This system contains the final three staves of the piece. The Cantus staff (top) has a treble clef. The Altus staff (middle) has a treble clef. The Bassus staff (bottom) has a bass clef. Fingerings and bowings are indicated.

2

20

3 m 3 M 5 3 m 5 5 6 M 6 m 5 6 M M 5 6 7 3 M M 5 6 m 7 m M 5 6

5 6 8 3 3 m 4 3 2 3 3 m 3 M 3 m 5 3 M 3 m 3 m 8

26

8 2 3 8 6 5 3 8 5 6 6 5 3 2 3 3 m 6 4 3 4 3 2 3

3 M 4 5 3 m 8 6 5 3 M 8 3 m 8 7 5 4 6 m 3 8 6 5 3 m 5

32

frase 5

8 3 M 8 5 3 6 3 m 3 M 8 3 5 3 M 4 8 2 3 8 6 m

3 M 8 8 3 m 4 3 M 5 6 m 7 m 6 8 3 m 6 3 M 5 3 M 8 5 4 3 m

37

7 m 6 M 8 7 m m 5 3 M 8 6 M 8 4 3 M 8 6 M 8 3 m 6 m 5 6 M 7 M 6 5 6

3 m 3 M 2 8 7 5 3 m 8 3 M 5 3 M 5 3 m 3 M 3 M

43

8 6 5 3 3 4 3 2 3 8 5 4 3 3 2 1 8 2
M M m M M M m M M M m M M m
3 3 5 8 7 6 5 6 8 5 3 5 5 4 3 3 m
M M m M M m M M m M M m M M m

49

3 3 3 3 8 3 8 5 8 3 8 6 5 3 8 8 3 3 3 3 2
m M M m M M m M M m M M m M M m M M
3 4 5 6 5 3 5 6 3 3 5 3 8 6 5 3 5 4 5 4
m m m m m m m m m m m m m m m m m m

55

1 8 2 3 3 3 3 8 3 3 5 6 3 5 4 3 3 3 6 3 4 3 4 3
m m M M m 8 M M m m m m m m m m m m m m m m m
3 3 3 4 5 6 5 3 5 8 3 8 5 6 3 3 3 2 8 3 8 5 6 8 7
M m

60

8 3 8 7 6 5 3 6 5 8 7 6 5 4 3 4 5 3
M M M M M M m M m M m M m m m m m m m
3 5 3 2 8 7 5 4 3 6 5 8 7 6 5 4 3 8
M M M M M M m M m m m m m m m m m m m

XI - Fyre and lightning

Thomas Morley

Cantus

frase 1

4 3 M 8 1 4 3 M 8 1 4 3 M 8 1

Tenor

5

frase 2

4 3 M 8 3 m 4 3 m 2 3 M 2 M 3 M 2 M 3 4 8 7 m 3 M 4 5 8 4 3 m 6 m

9

frase 1

5 d 3 M 2 M 3 m 3 M 5 4 3 M 8 1 4 3 M

13

frase 2

8 1 4 3 M 8 1 4 3 M 8 3 m 4 3 m 2 3 M 2 M 3 M 2 M 3 4

17

frase 3

8 7 m 3 M 4 5 8 4 3 m 6 m 5 d 3 M 2 M 3 m 3 M 1 5 6 3 m 1 2 M

2

21 frase 4

6 m 7 m 3 m 3 m 3 M 2 M 3 4 8 3 M 2 M 8 3 M 2 M 3 M 3 M 3 m 3 m 4 3 m 2 M

25 frase 5

5 3 m 4 3 M 3 m 4 6 m 3 m 2 M 3 m 1 3 m 3 m 3 M 2 M 1 2 M 3 m

29 frase 3 frase 4

3 M 5 6 3 m 1 2 M 6 m 7 m 3 m 3 m 3 M 2 M 3 M 4 8 3 M 2 M 8

33 frase 5

3 M 2 M 3 M 3 M 3 m 3 m 4 3 m 2 M 5 3 m 4 3 M 3 m 4 6 m 3 m 2 M 3 m

37

1 8 3 M 6 m 3 m 1 2 M 3 m 3 M

XV - In nets of goulden wyes

Thomas Morley

Cantus

Tenor

frase 1

6

frase 2

11

frase 3

16

frase 4

frase 5

21

frase 6

(b)

26

5 6 5 4 3 5 3 2 3 2 3

5 6 7 3 3 2 3 4 6 4 6 8 7 6 8 5 6

5 3 2 5 3 6 7 6 8 6 8 3 2 3 4 6 3 6

3 3 2 3 6 7 6 1 6 3 8 6 3 8 5

8 6 7 3 2 3 3 3 3 3 4 6 6 6 7 6 8 5 6 8 6 3

6 3 5 6 8 5 3 8 5 5 6 8 3 1

2

31

6 m 5 3 M 4 a 6 m 6 M 8 7 m 6 M 8 5 3 m 5

frase 7

36

3 m 3 M 2 M 3 M 5 6 m 6 M 7 M 6 M 5 3 M 6 m 6 M 5 6 M 8 6 m 3 M 4 6 7 6 6 M

41

frase 8

8 6 M 6 M 6 m 5 3 M 3 m 5 6 M 3 M 6 m 5 3 M 4

46

frase 9

6 m 7 m 5 3 m 3 M 6 M 8 5 6 M 3 M 6 m 5 3 M 4 6 m 5 3 M 2 M 3 m 3 M 1 5 6 M

frase 9

51

3 M 6 m 5 3 M 4 5 6 m 7 m 6 m 5 3 M 5 3 m 1 2 M 3 m 3 M 6 M 3 M

1. 2.

I - Goe ye my Canzonets

Thomas Morley

Frise 1

Cantus

Tenor

3 m 5 3 M 1 3 M 4 3 m 4 6 7 3 3 M 2 8 7 3 4 5 6 m

5

8 5 3 M 1 2 M 5 3 2 1 2 3 4 5 4 3 3 m 5 3 m 2 1 2 3 m

10

frase 2

3 M 4 3 4 6 7 3 3 M 2 8 7 3 3 3 3 2 3 2 M 3 1 5 5 8

15

Frise 3

5 3 M 8 5 3 M 2 M 3 3 2 3 5 8 7 3 5 6 6 3 3 6 m

20

8 3 M 2 3 3 M 1 8 7 m 3 5 6 6 3 3 3 3 3 m 5 6 8 7 6 m M

25 **frase 4**

8 5 3 m 3 M 3 M 5 6 3 2 8 7 M 3 4 3 2 1 2 3 m 3 m

31 **frase 5**

3 M 8 3 M 6 m 3 M 6 m 3 m 6 M 3 m 6 m 5 4 3 M 1 3 3 3 3 1 4 3 3 1

36 **frase 4**

3 m 3 m 3 M 3 m 3 M 3 M 3 m 4 3 M 4 5 6 7 6 5 3 5 3 m 1 2 3 m 1 5

41

3 m 3 M 3 M 5 6 3 2 8 7 M 3 4 3 2 1 2 3 M 3 m

46 **frase 5**

3 M 8 3 M 6 m 3 M 6 m 3 m 6 M 3 m 6 m 5 4 3 M 1 3 3 3 3 1 4 3 3 1

51

3 m 3 m 3 M 3 m 3 M 3 M 3 m 4 3 M 4 5 6 m m m d M 5 3 m 1 2 3 m 3 M

III - Sweet Nimphe

Thomas Morley

Cantus

frase 1

8 7 6 5 3 3 3 4 3 4 3 8 7 6 5 3 2 3 3 1 3 4
m M m m M m m m m m d M m M M

Tenor

6

3 2 3 3 3 2 3 2 1 3 4 3 8 5 7 3 8 5
M M M m m m M M m m M m m M m m

frase 2

frase 3

10

8 7 3 4 3 2 3 2 3 3 1 3 4 6 5 3 3 3 4 3 4 3 8 7
m m m M M M m m M m m M m m m m m m m

frase 1

15

6 5 3 2 3 3 1 3 4 3 2 3 3 3 2 3 2 1 3 4 3 8 5
m d M M m M m m M M m m m m M m m m m m

frase 2

20

7 3 8 5 8 7 3 4 3 2 3 2 3 3 5 1 2 5 3 3
m M m m m m m m M M M m M m m m m m m m

frase 4

frase 3

2

25

frase 5

frase 6

3 m 2 m 3 M 2 M 3 M 3 m 8 3 m 3 m 3 m 3 M 3 m 2 M 3 m 1 3 m

29

frase 7

3 m 3 M 3 m 4 3 M 3 m 4 3 M 3 m 3 M 3 m 1 2 M 3 m 3 M 8 3 m


33


1.

2.

3 M 3 M 3 m 3 M 3 m 3 M 3 m 3 m 2 M 3 M 2 M 3 m 2 M 3 M 2 M 3 m 3 M

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente nas duas vozes)

 = "batendo a oitava na cara" - (mov. asc. - voz superior, mov. desc. - voz inferior)

V - Singing alone sat my sweet

Thomas Morley

Cantus

Quintus

Altus

Tenor

Bassus



frase 1

3 m 3 m 3 M 2 8 3 M 5 6 8 5

3 m 3 M 3 m 5 3 m 5 4 3 m 5

8 7 6 8 3 m 3 M

8 5 6 5

5



3 m 3 m 3 M 2 8 3 M 5 6 m 7 m 6 M 5 8 frase 2 8

3 m 8 3 M 2 M 6 m 8 5 3 m 3 M 4 3 M 8 5 3 M 4 5 3 M

3 m 4 6 m 5 6 M 5 3 m 5 8 6 m 5 6 7 8 5

6 m 5 6 m 8 5 8 7 6 8 3 m 3 m 8 7 m 3 M 8

2

9

Musical score for measures 9-12, featuring five staves with various musical notations and fingerings. The notation includes notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and letters M (Major) and m (minor). Some notes are highlighted in blue.

3 M 3 m 5 3 6 m 5 3 5 3 m 8 3 M 3 m 3 M 3 3 4 6 5 8
8 7 8 3 2 8 3 1 5 3 8 7 5 6 8 7 3 M
5 8 7 5 8 5 d 3 M 5 6 m 5 4 8 5
3 M 3 m 2 1 3 m 3 m 3 M 1 8 3 m 5 4 3 m 4 3 M 8

13

frase 1

Musical score for measures 13-16, featuring five staves with various musical notations and fingerings. The notation includes notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and letters M (Major) and m (minor). Red dots highlight specific notes.

3 m 3 m 3 M 2 8 3 M 5 6 8 5
3 m 3 M 3 m 5 3 m 5 4 3 m 5
8 7 6 8 3 m 3 M
8 5 6 M 5

17

3 m 3 m 3 M 2 M 8 3 M 5 6 m 7 m 6 M 5 8 frase 2 8

3 m 8 3 M 2 M 6 m 8 5 3 m 3 M 4 3 M 8 5 3 M 4 5 3 M

3 m 4 6 m 5 6 M 5 3 m 5 8 6 m 5 6 M 7 8 5

6 m 5 6 m 8 5 8 m 6 m 8 3 m 3 m 8 7 m 3 M 1

21

3 M 3 m 5 3 M 6 m 5 3 M 5 3 m 8 3 M 3 m 3 M 3 M 3 m 4 6 M 5 8 frase 3

8 m 8 3 m 2 m 8 3 m 1 5 3 m 8 7 m 5 6 m 8 7 m 3 M 5

5 8 7 m 5 8 5 d 3 M 5 6 m 5 4 8 5

3 M 3 m 2 m 1 3 m 3 m 3 M 1 8 3 m 5 4 3 m 4 3 M 8

4

25

5 3 M 3 M 3 m 8 8 3 M 3 m

3 M 3 m 5 8 5 8 3 m 6 m 3 m 4 6 7 8 3 3 M 8

3 M 3 m 3 M 1 5 6 8 2 M 3 M 4 6 8 5

3 M 3 m 3 M 6 M 6 m 3 m 3 M a 5 6 8 2 m 3 m 5 3 m

(b)

30

3 m 2 8 7 5 6 3 4 3 M 8 3 m 2 8 5

6 m 3 m 2 M 8 7 m 6 M 5 8 5 3 m 1 3 M 4 3 m 2 8 3 m

6 m 3 M 8 5 frase 4 8 3 4 5 8 7 5

8 6 m 5 3 M 5 6 7 8 3 M 5 3 m 2 3 m 4

(b)

35

3 m 4 5 8 5 3 M 5 8 5 6 7 3 m 8 7 m

frase 5

(b)

3 m 5 6 3 m m 8 5 8 3 m 5 4 5 3 M 3 m 3 M m 3 m

3 m 3 m 3 M 4 8 3 M 4 3 M 8 2 3 m 8 6 5 d

8 1 1 5 8 6 5 1 6 7 8 7 6 5 3 m

3 m 3 m 3 M 4 8 3 M 4 3 M 8 2 3 m 8 6 5 d

8 1 1 5 8 6 5 1 6 7 8 7 6 5 3 m

40

5 3 m 8 7 M 5 3 M 8 3 m 2 8

frase 6

8 3 m 5 3 m 2 M 8 5 4 3 M 2 8 3 M 5 6 3 m 2 5

3 M 5 8 7 m 6 m 5 4 3 M 8 6 8 3 m 5 4 3 M

5 8 3 m 2 M 5 8 1 8 7 3 m 6 3 m 1 5 8 7 3 4

5 8 3 m 2 M 5 8 1 8 7 3 m 6 3 m 1 5 8 7 3 4

6

45

Musical score for measures 45-48, featuring five staves with fingerings and articulations. The notation includes various note values and rests, with red markings highlighting specific notes and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulations by 'M' (marcato) and 'm' (mezzo-forte).

3 M 5 4 3 M M 6 m 5 3 3 8 5 3 m

8 3 m 2 m 8 3 m 8 7 m 5 8 3 M 2 M 5 6 8 6 M 8

5 8 7 6 8 8 4 3 m 8 7 3 8 3 M 8 3 m 6 m

8 2 3 4 8 7 6 8 6 5 3 5 1 2 M 3 m 3 M 3 m

49

Musical score for measures 49-52, featuring five staves with fingerings and articulations. The notation includes various note values and rests, with red markings highlighting specific notes and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulations by 'M' (marcato) and 'm' (mezzo-forte).

3 m 3 M 2 M 8 3 M 5 3 m 2 M 8 7 6 5

3 m 5 4 6 m 8 4 3 m 6 m 5 3 m 5 6 M 3 M 4 3 M

7 m 6 M 8 7 3 m 5 8 5 6 M 3 m 4 5 6 m 6 m 5 3 M 8

8 2 M 3 m 8 3 M 2 M 6 m 8 5 8 3 m 3 m 3 M 6 M 5 6 M 4 5

53

3 M 5 3 M 3 M 3 m 8

8 frase 1 3 M 3 m 3 M 8 5 6 8 2 M

5 5 5 8 5 8 3 m 6 m 3 m 4

8 3 M 3 m 3 M 6 M 6 m 3 m 3 M a 5 6 M

(b)

58

8 3 M 3 m 3 m 2 8 7 5 6 3 4 3 M 8 frase 4

3 M 4 6 M 8 5 6 m 3 M 8 5 8 3 m 3 4 5

6 M 7 8 3 3 8 6 m 3 m 2 8 7 6 M 5 8 5 1 3 M 4

8 2 3 5 3 8 6 m 5 3 M 5 6 7 8 3 M 5

8

63

Musical score for measures 63-66, featuring five staves with various musical notations and fingerings. The notation includes notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-8 and letters M (Major) and m (Minor). Measure 63 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is written in a system with five staves. The first staff is in treble clef, the second and fourth are in alto clef, the third is in treble clef, and the fifth is in bass clef. The second staff has a key signature change to two sharps (F# and C#) starting at measure 64. The notes in measures 63-66 are: 63: Treble (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Alto (G, F#, E, D, C, B, A, G), Treble (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Alto (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Bass (F#, G, A, B, C, D, E, F#); 64: Treble (G, A, B, C, D, E, F#, G), Alto (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Treble (G, A, B, C, D, E, F#, G), Alto (G, F#, E, D, C, B, A, G), Bass (G, A, B, C, D, E, F#, G); 65: Treble (A, B, C, D, E, F#, G, A), Alto (G, F#, E, D, C, B, A, G), Treble (A, B, C, D, E, F#, G, A), Alto (A, B, C, D, E, F#, G, A), Bass (A, B, C, D, E, F#, G, A); 66: Treble (B, C, D, E, F#, G, A, B), Alto (A, B, C, D, E, F#, G, A), Treble (B, C, D, E, F#, G, A, B), Alto (B, C, D, E, F#, G, A, B), Bass (B, C, D, E, F#, G, A, B).

67

Musical score for measures 67-70, featuring five staves with various musical notations and fingerings. The notation includes notes, rests, slurs, and a blue highlight for 'frase 5 (b)'. Fingerings are indicated by numbers 1-8 and letters M (Major) and m (Minor). Measure 67 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is written in a system with five staves. The first staff is in treble clef, the second and fourth are in alto clef, the third is in treble clef, and the fifth is in bass clef. The notes in measures 67-70 are: 67: Treble (C#, D, E, F#, G, A, B, C#), Alto (C#, D, E, F#, G, A, B, C#), Treble (C#, D, E, F#, G, A, B, C#), Alto (C#, D, E, F#, G, A, B, C#), Bass (C#, D, E, F#, G, A, B, C#); 68: Treble (D, E, F#, G, A, B, C#, D), Alto (D, E, F#, G, A, B, C#, D), Treble (D, E, F#, G, A, B, C#, D), Alto (D, E, F#, G, A, B, C#, D), Bass (D, E, F#, G, A, B, C#, D); 69: Treble (E, F#, G, A, B, C#, D, E), Alto (E, F#, G, A, B, C#, D, E), Treble (E, F#, G, A, B, C#, D, E), Alto (E, F#, G, A, B, C#, D, E), Bass (E, F#, G, A, B, C#, D, E); 70: Treble (F#, G, A, B, C#, D, E, F#), Alto (F#, G, A, B, C#, D, E, F#), Treble (F#, G, A, B, C#, D, E, F#), Alto (F#, G, A, B, C#, D, E, F#), Bass (F#, G, A, B, C#, D, E, F#).

71

5 3 8 3 2 8 3 5 4 3 6
M m m M M M

4 3 8 6 8 3 5 4 3 5 8 7 6 8
M m m M M M m M

frase 6

8 5 4 3 2 8 3 5 6 3 2 5 8 3 2 8 3
M M M M m m m m

5 8 1 8 7 3 6 3 1 5 8 7 3 4 8 2 3 4 8 7 6 8
m m M m 1 m M 4 M M 4 m M

75

6 5 3 3 8 5 3 3 3 M 2 8 3
m d m M m m M M M

8 4 3 8 7 3 8 3 8 3 6 7 6 8 7 3 5
m M m M m m m M m m m 5

8 7 5 8 3 2 5 6 8 6 8 3 5 4 3 8
m m M M M M m m m m m


6 5 3 5 1 2 3 3 3 8 2 3 8 3 2 6 8
m d M M m M m M m M m m 8


10

79

The image shows a musical score for five staves, likely for guitar, in 3/4 time. The score is numbered 79. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (fingering 5), A4 (fingering 3 m), B4 (fingering 2 M), C5 (fingering 8), B4 (fingering 7 m), A4 (fingering 6 M), G4 (fingering 5), and F#4 (fingering 3 M). A red slur is placed over the notes A4, B4, and C5. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: G4 (fingering 8), F#4 (fingering 5), E4 (fingering 6 M), D4 (fingering 3 m), C4 (fingering 4), B3 (fingering 5), A3 (fingering 6 m), G3 (fingering 6 m), F#3 (fingering 5), E3 (fingering 3 M), D3 (fingering 8), and C3 (fingering 5). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: G4 (fingering 4), F#4 (fingering 3 m), E4 (fingering 6 m), D4 (fingering 5), C4 (fingering 3 m), B3 (fingering 5), A3 (fingering 6 M), G3 (fingering 3 M), F#3 (fingering 4), E3 (fingering 3 M), D3 (fingering 8), and C3 (fingering 8). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: G4 (fingering 5), F#4 (fingering 8), E4 (fingering 3 m), D4 (fingering 3 m), C4 (fingering 3 M), B3 (fingering 6 M), A3 (fingering 5), G3 (fingering 6 M), F#3 (fingering 4), E3 (fingering 5), and D3 (fingering 8). The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notes are: G2 (fingering 5), F#2 (fingering 8), E2 (fingering 3 m), D2 (fingering 3 m), C2 (fingering 3 M), B1 (fingering 6 M), A1 (fingering 5), G1 (fingering 6 M), F#1 (fingering 4), E1 (fingering 5), and D1 (fingering 8).

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente nas duas vozes)

 = 5ª-8ª em movimento ascendente geralmente proibido, mas permitido em canções a mais vozes

XVII - I loue alas

Thomas Morley

frase 1



Cantus

Quintus

Altus

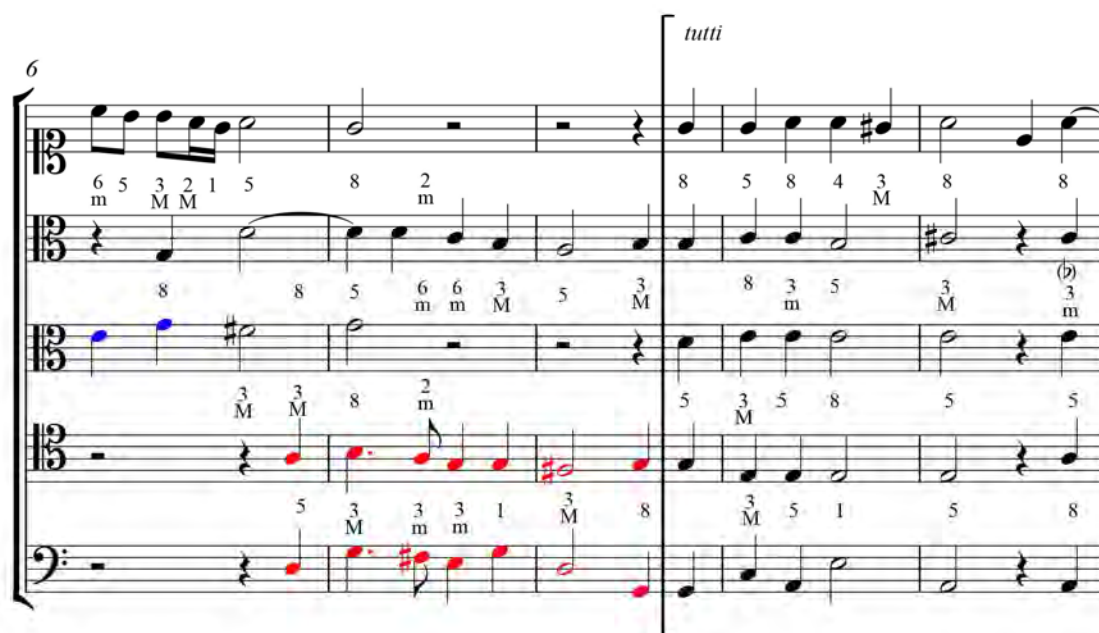
Tenor

Bassus

frase 2

6

tutti



6 m 5 3 2 1 5 8 2 m

8 5 8 4 3 8 8

8 8 5 6 6 3 5 3 M 8 3 m 5 3 M (b) 3 m

3 M 3 M 8 2 m 5 3 M 5 8 5 5

5 3 M 3 m 3 m 1 3 M 8 3 M 5 1 5 8

11

1. 2.

frase 4

frase 3

frase 5

16

frase 5

21

tutti

4 vozes

8 5 8 3 M 5 3 M 8 3 M 8 3 M 8 3 M 8 3 M

5 3 M 3 M 5 8 5 3 M 5 8 5 3 M 5 3 m 5

5 8 3 m 8 5 8 5 8 5 8 5 8

4 3 M 5 1 3 m 3 M 3 M 4 8 3 M 8

25

tutti

8 5 5 8 3 M 5 8 5 3 M 5 3 M 8 5 3 M

3 M 8 8 3 M 5 8 5 8 5 5 3 m 8 5 8

5 3 M 3 M 5 8 3 M 8 3 M 8 3 M 3 m 3 m 3 M

5 8 5 3 M 5 8 3 M 8 5 3 m 5


4


29

1. | 2.


The image shows a musical score for guitar, measures 29-31. The score is written for a six-string guitar in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The music is divided into two endings, labeled '1.' and '2.'. The first ending is a repeat sign followed by a bar line. The second ending is a repeat sign followed by a bar line. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Fingering numbers (1-5) and 'M' (muted) are indicated below the notes. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente nas duas vozes)

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente na voz superior e descendente na voz inferior)

tutti XIV - Fyer fyer Thomas Morley



Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

6



2

11

Musical score for measures 11-15. The score consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The notation includes standard musical notation with notes, rests, and stems, as well as guitar-specific notation such as triplets and fret numbers (1-8). The tablature is written below the notes on each staff.

8 5 3 M 8 5 3 M 4 5 3 m 5 3 3 5 3 M 3 M 5 3 M

5 3 M 8 5 3 M 8 2 M 3 3 M m 5 3 M 5 8 5 3 M

3 M 8 5 3 M 8 8 5 8 3 M 8 3 M 8

3 M 3 M 6 M 5 8 5 1 5 8 5 8 5

16

Musical score for measures 16-20. The score consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). The notation includes standard musical notation with notes, rests, and stems, as well as guitar-specific notation such as triplets and fret numbers (1-8). The tablature is written below the notes on each staff.

3 M 8 3 M 8 3 M 8 3 M 5 6 8 3 M

5 8 5 8 5 8 5 8 3 M 4 6 8

8 3 M 8 3 M 8 3 M 5 3 m 8 7 5 6 3 3 M

5 3 M 5 8 8 3 M 1 5 6 6 3 m 3 M 3 m 3 5

21 4 vozes 3

5 3 M 8 7 5 5 d 3 M 5 3 M 5 3 M 8 5 3 M 5 3 M 5

3 M 8 6 5 3 M 3 m 8 3 M 5 6 8 5 3 M 8 5 5 3 M 8 3 m

3 M 3 M 3 m 2 8 6 5 8 3 M 8 5 3 M 8 8 5 3 m

8 5 4 3 m 3 M 1 3 m 3 M 4 8 3 M 3 M 3 M 6 5 8

26 *tutti*

8 3 m 3 m 8 3 M 8 4 3 M 8 4 3 M 2 M 8

5 6 m 7 6 8 3 m 5 3 M 5 3 m

3 M 3 m 5 3 m 5 8 5 5 8 5

5 8 5 5 3 M 3 m 8

4

33

4 3 M 8 5 5 6 5 8 5 4 5 6 8 6 5 3 3 3 3 m m M m

5 8 frase 1 5 6 m

8 5 3 m 4 3 M 3 3 M 6 3 m 1 3 M 4 3 M 3 m 6 5 8 2 m

5 3 M 8 2 M 8 3 m

39

3 M 5 3 M 6 m 7 m 6 M 8 3 M 8 5 6 M

5 8 5 8 3 m 8 3 M 5 6 M 5 4 3 M 8 2 M

8 7 3 M 5 3 m 3 m 3 M 8 5 1 8 7 m 6 M 5 3 M 6 M

3 m 5 3 m 5 1 3 M 5 3 M 3 M 4 5 1 3 M 3 M

frase 2

44 5

3 m 4 3 m 3 M 5 5 6 m 5 3 M 5 4 3 M 5 8

8 8 8 7 5 6 3 2 5 8 6 M 5 6 M 5

7 m 6 m 6 M 5 6 8 5 8 5 6 M 3 3 3 4 8 7 3 M 4 8 2 3 8 8 5 6 8 5

3 m 5 3 m 5 8 4 3 M 3 M 1 3 m 3 M

4 3 M

49

3 M 8 3 m 8 3 m 8 2 5 8 7 6 5 4 3 M 4 5 8 7 m 6 M 5 8

8 7 5 4 5 8 7 5 8 5 3 M 5 4 3 M 8 7 6 5 4 3 M 8 7 3 m M

3 m 5 3 M 5 3 m 5 8 7 6 5 4 3 M 4 5

5 3 m 4 8 3 M 8 3 m 8 3 M 1 2 3 M 4 5 8 7 6 5 5

1 2 3 M

6

54

4 vozes

tutti

3 M 4 5 8 6 M 5 4 3 M 8 5 3 M 8 3 m 5 6 7 6 8 3 m

5 6 7 8 3 8 5 3 M 5 3 M 5 8 3 m 3 m 8 3 M 8

8 2 M 3 M 6 3 M 8 5 8 5 3 m 3 M 3 m 5 3 m 5 8

8 7 6 5 6 6 5 8 8 7 6 5 6 6 5 8 5

3 m

8

8

5

61

5 3 M 5 3 m 5 8

4 3 M 8 4 3 M 2 M 8 4 3 M 8 5 5 6 5 8

5 5 8 5 8 5 frase 1 3 m 4 3 M 3 m 3 M 6 M

8 5 5 3 M 3 m 8 5 3 M 8 2 M

68 7

5 6 5 8 5 8 3 8 3 5 6
m M M

5 4 5 6 8 6 5 3 3 3 3 3 5 3 6 7 6 8 3
m M m m M m M m m M M

3 1 3 4 3 3 6 5 8 2 8 7 3 5 3 3 3 8 5 1 8
m M m m M m m M m m M M

8 3 3 5 3 5 1 3 5 3
m m m m M m M

74

5 4 3 8 2 8 8 8 7 5 6 3 2
M M m m

8 5 6 3 4 3 3 5 5 6 5 3 5 4
M m m M m M

7 6 5 3 6 7 6 6 5 6 8 5 8 5 6 3 3 3 4 8 7
m M m M m m M M m M M m m

3 4 5 1 3 3 3 5 3 5 8 4 3 3
M m m m m M M

frase 2

8

79


5 8 6 5 6 5 8 7 5 4 5 8 7 5 8 5 3 M 5 4 3 8
3 M 5 8 3 M 8 3 m 8 3 m 8 2 m 5 8 7 6 5 4
3 M 4 8 2 3 M 8 8 5 6 8 5 3 m 5 3 M 5 3 m 5 8 7 6 m M
1 3 m 3 M 5 3 m 4 8 3 M 8 3 m 8 3 M 1 2 3 M 4
4 3 M

frase 3

84

7 6 5 4 3 M 8 7 3 M 5 6 7 8 3 m 3 M 8 5
3 M 4 5 8 7 m M 5 8 3 M 4 5 8 6 5 4 3 4 5 3 M 3 M 4 5 3 M
5 4 3 M 4 5 8 2 M M m 3 M a 3 M 5 4 3 M 8
5 8 7 6 5 5 8 7 6 5 3 m 8 5 8 7 6 5 8
1 2 3 M M

LEGENDA:

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento ascendente nas duas vozes)

XV - Those dainty Daffadillies

Thomas Morley

tutti




Cantus
 Quintus
 Altus
 Tenor
 Bassus

The first system of the score shows five vocal parts: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score includes fingerings (e.g., 3 M, 5, 8, 3 m, 5, 3 M, 5, 3 M, 5) and a red double slash in the Tenor part. A red dot in the Quintus part is labeled "frase 1".

6

frase 2

frase 3



The second system of the score continues the vocal parts. It includes lyrics: "3 M 2 8 7 3 4 5 8 5 6 3 2 5 6 3 3 3 2 8 7 6 5 3 m", "5 6 3 3 3 2 8 5 8 5 4 8 5 4 8 7 5 6 7 8 3 m", "3 M 4 8 7 6 5 1 5 6 3 2 3 4 8 7 3 4 8 7 6 5 3 M 8 2 3 8", and "5 8 7 3 3 3 5 8 7 5 8 7 3 3 3 4 5 6 5". The score features blue and green highlights, a red double slash, and a red dot. A sharp sign (#) is present in the Bassus part.

10

1. 2.

duas vozes

8 7 4 3 6 5 8 3 8
M m M

5 8 6 3 5 8 6 3 5 6 8 3
M M m m m m

3 6 8 5 5 5
M m

6 5 3 4 3 8 8 8
M m M

3 3 8 7 3 8 3
M m M

8 3 8 3 8 3 3 5
m M m m

3 5 3 5 3 5 8
M M m

três vozes

15

duas vozes

5 8 5 3 8 3 8 3 2 8 4 3 8 5
m m M m m

8 7 5 3 3 5 6 6 5 8 5 8 7 5 6 5 8 5 8
m M M m M

8 5 8 3 6 3 5 3 5 3 5 3 5 3
m m M m d M

3 8 3 3 3 3 3 4 3 4 8 3 3 3 4 8 5 4 3 2
M m M m m M 4 8 m m M 4

20

1. 2.

3 m 2 8 7 5 5 3 8 7 5 8 6 5 8 4 3 M 8 8




3 m 8 7 5 3 M 5 3 m 8 3 M 5 8 8

8 7 6 5 3 M 3 m 8 6 5 3 M 6 m 3 M 5 8 7 m 3 M 3 M

3 m 3 M 8 3 m 3 M 3 m 3 M 8 5 8 5 5

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with red dots above the notes, indicating fingerings. Below the staff is a line of guitar tablature with numbers 1-8 and letters 'm' and 'M'. The second staff is in treble clef and contains a bass line. The third staff is in treble clef with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a red 'b' below the staff. It contains a melodic line with red dots and a corresponding tablature line. The fourth staff is in treble clef and contains a bass line. The fifth staff is in bass clef and contains a bass line. The score includes first and second endings, marked '1.' and '2.' in boxes at the top right. The page number '20' is in the top left corner.

LEGENDA:

-  = 5ª-8ª em movimento ascendente geralmente proibido, mas permitido em canções a mais vozes
-  = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento desc. - voz superior salto, voz inferior grau conjunto)
-  = "batendo a oitava na cara" - (movimento ascendente)

XVIII - Stay hart runne

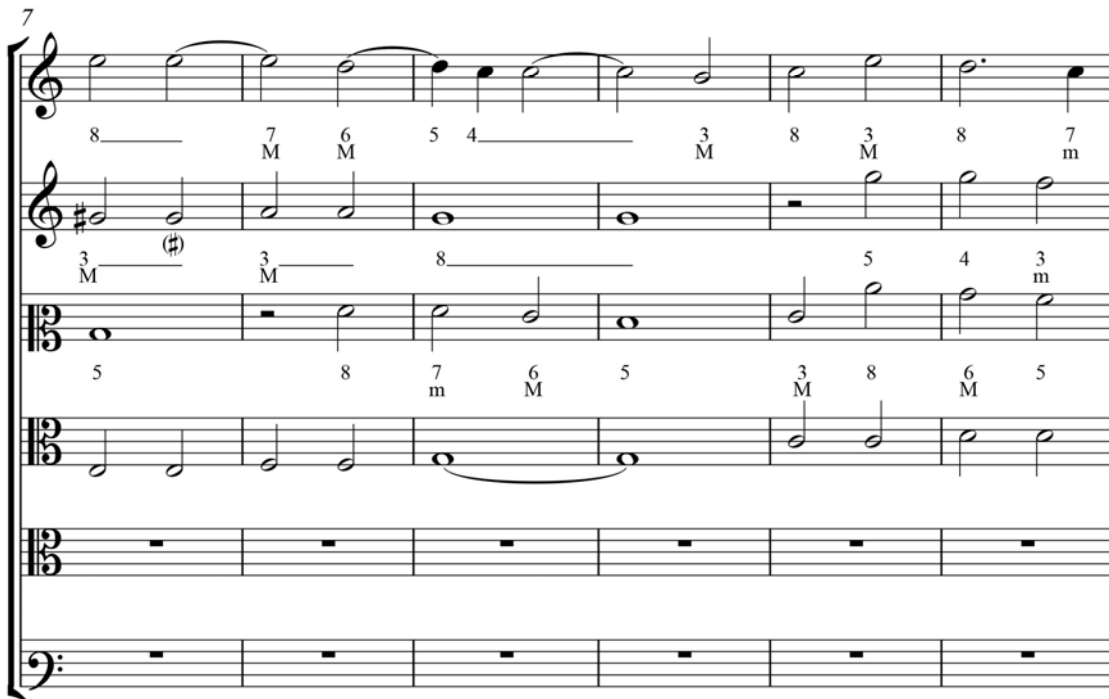
Thomas Morley

quatro vozes



The first system of the score includes staves for Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The Cantus staff has a treble clef and a common time signature. The Quintus staff has a treble clef. The Altus, Sextus, Tenor, and Bassus staves have bass clefs. The music is in common time (C). Fingerings and ornaments (M for mordent, m for mordente) are indicated below the notes. The Cantus staff has a fermata over the first measure.

7



The second system of the score continues the vocal parts from the first system. It includes staves for Cantus, Quintus, Altus, Sextus, Tenor, and Bassus. The Cantus staff has a treble clef and a common time signature. The Quintus staff has a treble clef. The Altus, Sextus, Tenor, and Bassus staves have bass clefs. The music is in common time (C). Fingerings and ornaments (M for mordent, m for mordente) are indicated below the notes. The Cantus staff has a fermata over the first measure.

2

13

Musical score for measures 13-18. The score consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like 'M' and 'm' are present. A blue double underline is visible under the '5' in the third staff, measure 17.

19

Musical score for measures 19-24. The score consists of six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The music continues with complex rhythmic and melodic lines. Fingerings and articulation marks are used throughout. A blue double underline is visible under the '5' in the third staff, measure 22.

25 frase 1

5 4 3 M 8 2 M 3 M
8 3 M 4 5 3 m 3 m
5 8 5 3 M 4 5 3 M 2 M 8 7 m
7 m 6 M 5 8 2 M 3 M 8 7 m 6 m 5 d
3 M 4 5 1 5 3 M 3 M 3 m 2 m

30 frase 2 frase 3

8 2 M M 4 5 4 8 2 M M 4 5 6 M 8 3 m 8
3 M 8 2 M 3 M 3 m m 2 M 8 8 2 M M 4 6 M 8 5 3 M 4 a
5 3 m 3 M 3 M 4 5 8 3 m 4 3 M
3 M 4 5 5 4 8 7 M 5 5 4 3 M 1 3 M 5 3 4 5 6 M
1 8 7 m m 5 3 M 1 2 M 3 M 4 5 3 M 3 M 3 m 1 2 3 1

4

35

3 M 8 3 M 5 6 M 8 8 5

8 3 M 3 M 3 M 4 5 3 M 3 m

5 3 M 4 5 8 3 M 5 4 4 3 M 8

3 M 8 5 6 M 7 m 6 m 5 8 1

5 6 M 3 M 1 6 M 5 8 8 5 5

quatro vozes

40

3 m 3 M 3 M 3 m 3 M 5 6 m 8 3 M 8

8 6 M 8 5 8 3 M 3 m 3 m 8 5 5

5 3 M 5 3 m 5 1 2 M 3 M 4 5 6 M 5 6 m 7 m 6 M 8

quatro vozes

44

5 3 8 6 8 5 8 6 8 5 5
m M

3 8 5 3 5 3 5 3 5 3 8
M M m M M

8 6 3 3 3 8 3 3 4 3 8 8
M M M M M

5

3
M

49

8 3 5 8 5
M

4 3 5 8 6 3 6 5 8 4 3
M M m M M

5 8 3 8 3 5 8
m M

8 5 8 5 8 3 5
M

5 1 1

6

54

3 M 5 3 m 5 3 m 8 7 m 6 5

8

frase i

5 3 M 5 8 3 m 8 3 m 5 3 m 2 M

8 8 5 8 5 8 3 m 8 7 M

5 8 5 8 3 m 8 5 3 m 3 m 3 M

59

4 3 M 2 M 3 M frase 2 8 5 8 7 m 3 M 5 8 4 5

8 5 4 3 M 5 8 8 7 m 3 M 8

8 5 8 4 3 M 8 5 8 7 m 3 M 6 M 5 1 8

5 8 8 8 5 8 5 1

3 M 4 5 1 5 8 4 3 M 8 2 M 6 M 7 m 8 5

4 3 M

64

8 7 3 8 7 6 5 3 8 3 8
m M m m d M M

5 8 5 4 3 2 8 5 8 5
m m

4 3 8 5 3 2 8 7 5 3 5 8
M M m m

8 8

duas vozes

frase 3

3 5 4 3 4 5 6 8 3
m m m M m

8 3 2 1 2 3 1 5 3
m M M m

69

duas vozes

5 3 4 5 4 3 4 8 7 5 3 5 8 3 1 4 3
M m M a M m M m M M m M

8 5 4 3 4 5 6 6 5 3 1 3 3 5 3 5
M m M m M M m M M m

8 6 5 8

3 4 3 8
M M

5 6 7 8 5
M m

8

73 *tutti*

8 5 3 m 5 8 3 m 5

3 M 8 5 3 m 5 8

3 M 8 7 m 3 m 5 8 3 M 5

8 5 8 5 8

5 8 5 8 5 8

79

8 5 6 m 5 3 m 2 M 8

6 m 5 8 5 6 m 5 4 3 M 8

3 m 8 3 M 3 m

5 8 5

6 m 3 m 3 m 5 4 3 M 4 1

84

5 8 5 8 6 m 5 3 M


8 6 m 3 m 5 6 7 8 5


3 m 5 3 m 2 m 8 4 3 2 3 4 5 4 3 2 3 M 8


8 3 m 6 m 5 1 5 8 5

5 8 5 3 M 4 5 8

LEGENDA:

 = 5ª-8ª em movimento ascendente geralmente proibido, mas permitido em canções a mais vozes

 = "batendo a oitava na cara" - alcançar uma 8ª e saltar para outra consonância perfeita (movimento desc. - voz superior salto, voz inferior grau conjunto)

 = "batendo a oitava na cara" - (movimento asc. - voz superior grau conjunto, voz inferior salto)

II - False Loue did me

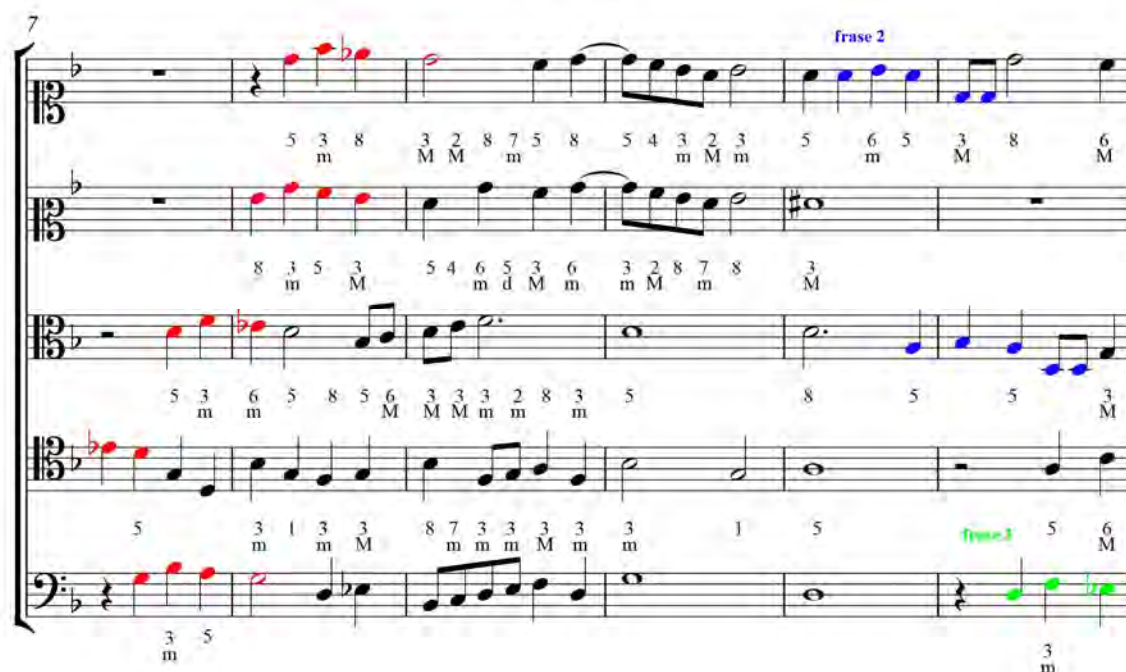
Thomas Morley

tutti



Score for the first system (measures 1-6) of "False Loue did me". The score is for five voices: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Cantus part begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then eighth notes B4 and A4, and finally a whole note G#4. The Quintus part has a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then eighth notes B4 and A4, and finally a whole note G4. The Altus part has a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then eighth notes B4 and A4, and finally a whole note G4. The Tenor part has a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then eighth notes A3 and G3, and finally a whole note G3. The Bassus part has a whole note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3, then eighth notes B2 and A2, and finally a whole note G2. Fingerings and voicing (m for moving, M for moving) are indicated below the notes. A red double slash labeled "frase 1" is placed above the final note of the Tenor part.

7



Score for the second system (measures 7-12) of "False Loue did me". The score continues with the same five voices. The Cantus part has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4, then eighth notes A4 and G4, and finally a whole note G4. The Quintus part has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4, then eighth notes A4 and G4, and finally a whole note G4. The Altus part has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4, then eighth notes A4 and G4, and finally a whole note G4. The Tenor part has a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then eighth notes A3 and G3, and finally a whole note G3. The Bassus part has a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, and Bb2, then eighth notes A2 and G2, and finally a whole note G2. Fingerings and voicing are indicated below the notes. A blue double slash labeled "frase 2" is placed above the final note of the Cantus part. A green double slash labeled "frase 3" is placed above the final note of the Bassus part.

2

13

1. 2.

8 5 6 m 8 3 M 3 m 8 3 M 8 5 3 M 3 M

8 6 5 3 M 3 M 4 3 2 3 8 8

3 m 8 3 m 3 M 8 5 8 5 6 M 8 5 5

6 m 5 3 m 8 5 8 7 m 5 3 M 5 8 8 3 m

4 vozes

19

3 vozes

8 3 M 8 6 3 5 8 3 2 3 4 3 2 5 4 3 4 5

3 m 8 6 3 m 8 5 3 m 8 6 3 8 4 3 M 8 3 2 8 2 8 7 3 2 8 2 3

8 6 3 8 5 3 M 8 3 m 2 5 4 3 m 8

5 3 1 5 3 8 3 m 3 M 3 M 3 M 3 8 5 1

25

3 m 3 m 8 3 M 8 3 m 3 m 8 3 m 6 5 4 3 M 8

8 3 m 3 m 5 5 3 m 5 3 M M 5 6 m 5 8 5 3 m 5 3 M M

5 6 m 5 8 frase 4 3 m 3 m 5 8 7 m 5 8

5 6 m 8 5 6 m 5 3 M M 5 6 m 5 8 3 m (b) 8 5 8

31

8 3 m 3 m 8 3 M 8 5 3 m 5 8 2 M 3 m 4

3 M 4 5 6 m 5 8 5 8 5 8 8

3 m 3 m 5 8 3 M 8 3 M

6 M 6 M 8 6 m 5 1 5 1 5 8

frase 6

4

36

8 7 6 5 3 5 6 3 3 4 3 5 3 2 8 3 3 3 3 3 3 3 5

4 3 8 7 8

3 4 8 7 6 8 5 6 5 3

8

42

3 M 3 M 5 6 m 5 6 M 5 8 3 m 5 6 M 8 3 M 5

8 3 M 4 3 m 4 5 4 3 M 8 7 m 5 3 m 3 M 3 m 4 8

5 3 M 5 5 3 m 3 m 3 M 3 m 6 m 5 4 3 8 2 3 M

3 M 4 a 5 6 M 8 2 M 3 m 8 5 8 3 M 4 a 6 m 8 3 M

48

1. *frase 6* 2. 5

The musical score consists of five staves. The first staff has a first ending bracket labeled "1. frase 6" and a second ending bracket labeled "2." with a "5" above it. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and "M" for mutes. A blue double bar is present under the second staff.

Staff 1: 4 3 m 8 3 M 5 8 2 M 3 4 3 M

Staff 2: 6 M 5 3 M 4 3 M 2 M 3 M 8 8 8

Staff 3: 6 M 7 m 8 7 m 6 m 5 8 8

Staff 4: 8 5 8 5 5

II - The man of life vpright

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

cadência 1

V grau

cadência 2

4

5

3M

8

5

8

8

3

4

3M

8

5

3

5

6

8

8

5

3

8

3

3

5

II grau

7

5

3

8

5

3

3

8

6

3

4

3

8

8

5

3

8

5

3

8

5

cadência 3

I grau

cadência:**a linha do baixo**

- desce uma 4^a ou 2^a e, em seguida, desce uma 5^a ou sobe uma 4^a
- sobe uma 5^a, 3^a ou 2^a e, em seguida, desce uma 5^a ou sobe uma 4^a

VI - Brauely deckt

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5 3 8 5 3 8 5 3 8 5 3M

3 8 6 3 8 5 3 8 6 3 8

8 5 3 8 5 3 8 5 3 8 5

cadência 1

I grau

cadência 2

5

8 3 8 5 3 8 5 3 5

5 8 5 4 3 8 5 3 8 3

3 6 3 8 5 3 8 5 8

V grau

cadência 3

I grau

9

3 5 3 5 8 3 8 5 3

8 3 5 3 5 6 5 4 3M 8

5 8 3 8 3 3 3 8 5

cadência 4

V grau

2

12

The image shows a musical score for guitar with four staves. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music consists of a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. A red bracket under the fourth staff highlights a section labeled 'cadência 5' and '1 gran'.

5 3 6 8 5 3 5 6 5 3

3 8 3 5 3 5 3 6 4 3 8

8 5 8 3 8 5 8 3 8 5

cadência 5 1 gran

XVI - Awake

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

cadência 1

5

V grau

9

cadência 2

I grau

2

13

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 'M' for mutes. A red bracket highlights a section of the fourth staff, labeled 'cadência 3'. The text 'I grau' is written below the end of the fourth staff.

3 5 8 3 5 3 6 5 8 6 5 8

5 7 3 8 3 5 3 8 3M 6 4 3M 8

3 3 8 5 8 5 3 3 5 6 8 5

cadência 3 I grau

III - Where are all thy beauties

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

8 5 5 3 5 5 8 5 8

5 3 3 5 8 3 6 4 3 8

3 5 3 8 5 8 6 5 3

cadência 1 III grau

5

5 8 3 8 8 3 3 5 8 3

3 3 5 8 3 8 6 5 3 M 5

5 5 3 3 5 5 3 4 3M 8

cadência 2 V grau

9

5 3 3 3 5 3 5 8

3 5 8 8 3 8 4 3M 8

3 3 5 5 8 5 8 5

cadência 3 I grau

IV - Ovt of my soules

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

5

9

VIII - Tvne thy Musicke*

Thomas Campion

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

4

cadência 1

III grau

7

cadência 2

I grau

* Campion registra Sol nas duas primeiras mínimas do *cantus* no sétimo compasso, no entanto deve ser Láb que está uma 8ª em relação baixo.

VI - Faine would I my loue disclose

Thomas Campion

Cantus

8 5 5 3 5 8 3 5 3 6 3 5

Altus

3 5 3 3 3 3 5 3 3 3 8 3

Bassus

5

3 5 3 8 3 5 3 3 8 5 5 8 5 3

3 3 3 3 5 8 5 3 5 4 3 8 3 8

cadência I

1 grau

XII - The peacefull westerne winde*

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

8 3 6 3 8 5 3 6 3 5 8

3 5 6 5 3 5 5 6 5 3M 8

cadência 1 I grau

6

3 5 3 3 8 3 5 3 8 5 8 5

1 3 8 5 3 8 3 5 8 4 3M 8 3

cadência 2 II grau

11

3 3 8 3 5 8 5 8 6 3 5 8

1 3 3 8 3M 8 3 6 6 8 4 3M 8

cadência 3 I grau

* Campion registra Mi na última nota do *altus* na primeira seção, no entanto deve ser Sol que está uma 8ª em relação baixo.

XVII - Come away

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

3 5 8 5 3 3 5 8 5

3 3 8 3 8 5 4 3M 8 3

cadência 1 I grau

5

3 8 3 8 5 8 3 5 3 3 5

5 3 5 8 4 3M 8 5 3 7 3 3

cadência 2 V grau

9

3 5 3 5 8 5 3 8 5 8 3 8 5 8

8 3 8 4 3M 8 5 3 3 3 5 3 3 5

cadência 3 I grau cadência 4

14

5 8 5 3 8 3 8 5 8 3 3 5 8

4 3M 8 3M 8 5 3 3 3 6 8 4 3M 8

II grau cadência 5 I grau

Detailed description: This is a musical score for three voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), and Bassus (Bass). The score is in common time (C) and consists of five systems of music. Each system contains three staves. The Cantus part is written in a treble clef, the Altus in a C-clef (alto clef), and the Bassus in a bass clef. The music is accompanied by figured bass notation (numbers 1-8) placed below the notes. The score includes five cadences, labeled 'cadência 1' through 'cadência 5' in red. The first four cadences are marked 'I grau' (first degree), and the fifth is marked 'II grau' (second degree). Some figures are enclosed in boxes, such as '4 3M' and '4 3M 8'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

XIII - There is none

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

8 5 3 5 3 3 5 8 6 5 8

8 5 3 4 3 8 5 3 6 5 3 8

cadência 1 I grau

cadência 2 IV grau

5

3 3 6 8 5 5 8 3 8 5 5 8

(b)

8 5 8 3 5 3 5 6 5 4 3 8

cadência 3 I grau

cadência 4 I grau

III - Harden now thy tyred hart

Thomas Campion

Cantus

Contratenor

Bassus

(b)

5

cadência 1 I grau

9

cadência 2 II grau

13

cadência 3 I grau

IX - Good men shew

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

5 3M 8 8 3 5

3 5 8 5 8 3

3 5 8 5 8 3

cadência 1

I grau

4

3 3 8 3 8 3 8 5 8

8 3 3 5 3 5 6 4 3M 8

3 3 5 3 5 6 4 3M 8

cadência 2

I grau

IV - O what vnhop't for sweet supply

Thomas Campion

Cantus

Altus

Bassus

3 5 5 8 3 5 3 5 8 5 8 5 8 3

8 3 3M 8 8 3 8 3 5 4 3M 8 8 3 5

cadência 1 III grau

cadência 2 I grau

cadência 3

6

5 8 8 3 8 3 5 3 6 5 8

4 3M 8 6 8 3 8 3 3 5 3 4 3M 8

V grau

cadência 4 I grau

117 - Comely Swain

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Bassus

5

cadência 1

V grau

cadência 2

V grau

cadência 3

I grau

The image shows a musical score for three voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, and Bassus. The music is in a common time signature (C) and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains measures 5 through 8. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Three cadences are marked with red brackets and labeled 'cadência 1', 'cadência 2', and 'cadência 3'. The first and second cadences are followed by a 'V grau' (V degree) marking. The third cadence is followed by an 'I grau' (I degree) marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

150 - Hail happy day

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Bassus

6

12

17

I grau

VI grau

III grau

cadência 1

cadência 2

cadência 3

cadência 4

The image shows a musical score for three voices: Cantus Primus (treble clef), Cantus Secundus (treble clef), and Bassus (bass clef). The music is in 3/2 time and consists of 17 measures. The score is divided into four systems, each containing three staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Four cadences are marked with red brackets and labeled 'cadência 1' through 'cadência 4'. Measure numbers 6, 12, and 17 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (S) above the final measure.

2

23

5 8 3 3 3 3 3

3 8 8 6 8 5 3

1 grau

28

3 5 5 3 6 5 3

5 5 3 8 4 3 8

cadência 5

1 grau

216 - Come let us sit

John Playford

Cantus Primus
Cantus Secundus
Medius
Bassus

8 3 3 3 8 3 3 8 6 3 7 6
5 8 8 8 3 5 6 6 8 8 5
3 5 5 5 8 8 3 3 3 6 3

cadência 1

Detailed description: This system contains the first four staves of the piece. The top staff is Cantus Primus, the second is Cantus Secundus, the third is Medius, and the fourth is Bassus. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A red bracket labeled 'cadência 1' is placed under the final two notes of the Bassus staff.

5

3 5 3 8 5 6 3 5 8 3
3 3 8 6 3 4 3 8 3 5 8
8 8 5 3 8 6 5 8 3 5

1 grau

Detailed description: This system contains staves 5 through 8. The top staff is Cantus Primus, the second is Cantus Secundus, the third is Medius, and the fourth is Bassus. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A red bracket labeled '1 grau' is placed under the first two notes of the Bassus staff.

9

3 5 3 5 8 5 8 5 3 8 3
8 3 8 3 6 4 3 8 3 6 7 6
5 3 5 8 3 8 3 8 3 5 8

cadência 2

V grau

Detailed description: This system contains staves 9 through 12. The top staff is Cantus Primus, the second is Cantus Secundus, the third is Medius, and the fourth is Bassus. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. A red bracket labeled 'cadência 2' is placed under the final two notes of the Bassus staff. The text 'V grau' is written below the Bassus staff.

2

13

3 8 3 6 3 8 5 5 6 5 8 3

8 5 8 3 8 5 3 8 3 3 5 8

5 3 5 8 6 3 8 3 3 8 3 6

cadência 3 1 grau

18

3 8 3 5 8 3 5 8 3 5

7 5 8 3 6 8 3 8 3

5 3 8 8 3 5 8 5 8

cadência 4 IV grau cadência 5 VI grau

24

8 8 7 6 5 5 8 3 3 8

5 3 5 6 3 3 5 6 8 3

3 5 3 3 8 3 3 3 5 8

cadência 6 1 grau

188 - Come here's to thee Jack

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Bassus

8

cadência 1 *V grau*

16

cadência 2 *V grau*

24

cadência 3 *I grau*

212 - Though the Tyrant

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Medius

Bassus

3 3 5 6 4 3 8 5 8

8 3 3 6 8 5 3 6

5 6 5 3 5 3 8 3

cadência 1 *l gran*

6

6 6 3 8 5 3 5 8 3

4 4 8 3 3 8 3 6 8

8 6 6 5 8 5 5 3 5

11

6 5 3 5 6 5 8 5 6 8 3 5 8

4 3 8 3 4 3 6 5 6 6 8 4 3 8

8 6 5 8 8 8 3 3 3 3 5 8 3

cadência 2 *l gran*

214 - When fair Cloris

John Playford

Cantus Primus

Cantus Secundus

Medius

Bassus

8 3 3 5 3 8 5 3 5 3 8

5 6 8 3 8 6 8 8 3 8 5

3 3 5 8 5 3 3 5 8 5 3

cadência 1

5

5 5 8 5 8 3 8 5 8 5

3 3 6 3 6 8 6 3 8 3

8 8 3 3 3 3 3 8 5 8

V grau cadência 2 *VI grau*

9

5 3 5 6 3 5 3 5 8 5 3 8

3 8 3 4 8 3 8 3 6 3 8 5

8 5 3 3 6 3 6 8 3 3 5 3

cadência 3

Detailed description: This is a musical score for a lute or guitar, titled '214 - When fair Cloris' by John Playford. The score is arranged for four voices: Cantus Primus, Cantus Secundus, Medius, and Bassus. Each voice part is written on a five-line staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of 12 measures, divided into three systems of four measures each. The first system (measures 1-4) ends with a red bracket labeled 'cadência 1' under the Bassus staff. The second system (measures 5-8) begins with a measure rest in the Cantus Primus part, and ends with two red brackets labeled 'cadência 2' and 'VI grau' under the Bassus staff. The third system (measures 9-12) ends with a red bracket labeled 'cadência 3' under the Bassus staff. Below each vocal line, there are numbers representing guitar tablature. The numbers are placed on the lines of the staff to indicate fret positions for the strings. The tablature for the Cantus Primus part is: 8 3 3 5 3 8 5 3 5 3 8. The tablature for the Cantus Secundus part is: 5 6 8 3 8 6 8 8 3 8 5. The tablature for the Medius part is: 3 3 5 8 5 3 3 5 8 5 3. The tablature for the Bassus part is: 8 8 3 3 3 3 3 8 5 8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

2

13

5 5 8 5 3 5 8 8

3 3 6 3 8 3 8 8

8 8 3 3 3 8 3 3

V grau **cadência 4** *I grau*

1. 2.

Short and Easie Ayres designed for Learners

[1]

Christopher Simpson

Treble

Bass

cadência 1 *V grau*

5

cadência 2 *1 grau*

Short and Easie Ayres designed for Learners

[3]

Christopher Simpson

Treble

Bass

3 M 8 3 M 5 3 M 8 3 4 6 M

Detailed description: This system shows the first five measures of the piece. The treble clef staff has a 3/8 time signature. The bass clef staff has a 3/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and letters M (middle) and m (middle). The notes in the treble are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The notes in the bass are: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter).

6

8 3 M 8 6 m 5 3 M 8 5

cadência 1

V grau

Detailed description: This system shows measures 6-10. Measure 6: Treble G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half); Bass G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). Measure 7: Treble D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter); Bass C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Measure 8: Treble A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter); Bass F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Measure 9: Treble E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter); Bass E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter). Measure 10: Treble B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter); Bass D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter). Red brackets highlight measures 8-9 as 'cadência 1' and measure 10 as 'V grau'.

11

3 M 8 6 m d 3 M 5 3 m 8 3 M 5 8

cadência 2

I grau

Detailed description: This system shows measures 11-15. Measure 11: Treble G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half); Bass G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (half). Measure 12: Treble D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter); Bass C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Measure 13: Treble A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter); Bass F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter). Measure 14: Treble E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter); Bass E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter). Measure 15: Treble B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter); Bass D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter). Red brackets highlight measures 14-15 as 'cadência 2' and measure 15 as 'I grau'.

Short and Easie Ayres designed for Learners

[4]

Christopher Simpson

Treble

Bass

5

Bass

Short and Easie Ayres designed for Learners

[7]

Treble

Bass

6

Bass

Short and Easie Ayres designed for Learners

[11]

Christopher Simpson

Treble

Bass

5 4 3 3 3 3 3 5 3 8 7 5 3 3 3 8

M M m m M M m m M M

cadência 1 1 grau

5

3 4 3 2 5 6 3 2 5 6 3 5 4 8

M m M m m M M

cadência 2 1 grau

Short and Easie Ayres designed for Learners

[14]

Christopher Simpson

Treble

Bass

5 6 5 6 3 6 5 8 5 6 7 8 4 3 3 3 3 4 6 6 3 5 3 4

m d m M M M M m m M m m m M M

1 grau

cadência 1

5

Bass

5 6 5 3 3 4 3 4 8 5 6 7 8 6 5 3 3 3 5 6 8 7 3 4 3 4

M m m M 4 8 M m m d M m m M M M M a

V grau

cadência 2

10

Bass

6 5 3 4 6 5 3 4 5 6 8 3 4 6 7 8 3 6 5 4 3 8

m d M a m d M a m M m m M m M

1 grau

cadência 3

Short and Easie Ayres designed for Learners

[15]

Christopher Simpson

Treble

Bass

8 3 m 3 M 3 M 6 M 5 3 M 8 6 m 8

VI grau

cadência 1

6

5 4 3 M 6 m 6 m 3 M 5 8 3 m 3 m 3 M 4 8

V grau

cadência 2

11

5 3 M 2 M m 6 5 3 M 3 m 2 M 5 6 M 3 m 3 m

16

3 M 3 m 2 M 8 7 5 4 8 3 M 3 m 3 m 3 M 3 M 4 8

cadência 3 *VI grau*

cadência 4 *I grau*