As cadências cromáticas de Nicola Vicentino[1]

Marcos Pupo Nogueira
UNESP, São Paulo – SP

Maria Clara Peinado Pereira
UNESP, São Paulo – SP

Resumo: Nicola Vicentino (1511-1576/1577) foi um importante músico e teórico italiano que discutiu amplamente a música cromática do século XVI. Seu tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), sobre a aplicação dos *genera* gregos na prática de sua época, é uma importante fonte para compreensão da música cromática deste período. O cromatismo da música do século XVI ainda é entendido de maneiras muito divergentes pelos pesquisadores da área. Em busca de maior profundidade quanto a este aspecto do repertório, o presente estudo pretende esclarecer os fundamentos cadenciais da música cromática de Vicentino apresentados em seu tratado e examinar o uso que o compositor fez desta teoria na sua prática composicional. Para alcançar este objetivo, foi feita uma revisão bibliográfica dos principais trabalhos sobre Vicentino e sua teoria, juntamente com um exame cuidadoso de seu tratado, principal fonte de suas ideias, e alguns outros escritos contemporâneos do autor. O foco foi dirigido aos aspectos particulares da teoria do cromatismo proposta por Vicentino, às premissas de seu pensamento composicional e suas possíveis aplicações práticas. Como resultado, são apresentadas a estrutura e peculiaridades dos movimentos cadenciais de Vicentino, traçando a relação destas peculiaridades com sua teoria e demonstrando o uso que o compositor faz das cadências cromáticas em peças de seu tratado e do seu quinto livro de madrigais (1572).

Palavras-chave: Nicola Vicentino. Música do século XVI. Cromatismo. Cadências.

The chromatic cadences of Nicola Vicentino

Abstract: *Nicola Vicentino (1511-1576/1577) was an important Italian musician and theorist who widely discussed chromatic music in the 16th century. His treatise, L 'antica musica ridotta alla moderna prattica (1555), on the application of Greek genera practiced at the time is an important source for understanding the chromatic music of this period. Chromaticism of 16th-century music is still comprehended in many divergent ways by researchers in this area. Seeking greater depth in this aspect of the repertoire, the present study aims to elucidate the cadential foundations of Vicentino's chromatic music presented in his treatise and examine the composer's use of this theory in his compositional practice.*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Maria Clara Peinado. As cadências cromáticas de Nicola Vicentino. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-26, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2706.

Recebido em 27/1/2021, aprovado em 2/6/2021

To achieve this aim, we conducted a bibliographic review of the main works about Vicentino and his theory in parallel with a careful examination of his treatise, the main source of his ideas, and some other contemporary writings of the author. The focus was placed on the particular aspects of the theory of chromaticism proposed by Vicentino, the premises of his compositional thinking, and its possible practical applications. As a result, we present the structure and peculiarities of Vicentino's cadential movements, tracing the relationship of these peculiarities to his theory and demonstrating the composer's use of chromatic cadences in pieces of his treatise and his fifth book of madrigals (1572).

Keywords: *Nicola Vicentino. Sixteenth-century music. Chromaticism. Cadences.*

O cerne da discussão deste artigo se refere às cadências cromáticas utilizadas pelo músico e teórico Nicola Vicentino (1511-1576/1577), importante nome da música cromática do século XVI, em composições de seu tratado (1555) e de seu quinto livro de madrigais (1572).

A palavra cadência é derivada do latim *cadere*, que significa "cair, cessar". Na linguística esta palavra é utilizada como "ritmo de relaxamento e abaixamento de entonação que marca o término de uma unidade linguística" (CADÊNCIA, 2015). Na música o significado deste termo é muito próximo ao da linguística, provavelmente devido à estreita relação da palavra com a música ao longo da história da música ocidental. Bernhard Meier, em seu livro *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, ressalta esta íntima relação entre cadência musical e texto quando fala que, segundo a teoria musical do século XVI, cadência "representa uma pequena passagem que denota o fim ou um corte no curso de um 'canto' comparável às articulações no contexto de um discurso bem-ordenado e artisticamente 'embelezado'" (MEIER, 1974: 75, tradução nossa)[2].

Esta estreita relação entre música e texto também aparece em escritos do século XVI, como o *Le Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino:

> A cadência, portanto, é uma espécie de ação que as partes da composição cantando juntas fazem, a qual denota um repouso geral da harmonia ou a perfeição do sentido das palavras sobre as quais a composição é realizada. Também podemos dizer que ela é um tipo de finalização de uma parte da composição, próximo ao meio dela, ou ainda, em seu final, ou mesmo na segmentação do contexto da oração. A cadência é muito necessária nas harmonias, pois, quando não se as tem, perde-se um importante e necessário ornamento, seja pela distinção [que proporciona] às partes [de uma composição], seja pela distinção que esta provoca no texto. No entanto, [a cadência] não deve ser usada ao menos que seja no final de uma cláusula ou período contido na prosa ou no verso, pois é nesse momento que o membro ou uma dessas partes [do texto] termina. A mesma importância que a cadência possui em música, o ponto possui no texto e [portanto, a cadência] pode ser chamada verdadeiramente como o "ponto da composição". É verdade que a cadência é apresentada também onde se repousa, isto é, onde há o término de uma das partes da harmonia, de modo que cessamos também do ponto de vista da oração, quando há não somente a segmentação medial,

[2] Original: "[...] daß die Kadenz ein ‚Teilchen' darstelle, welches den Schluß oder einen Einschnitt im Verlaufe von ‚Gesängen' bezeichne, vergleichbar den Einschnitten im Zusammenhang einer wohlgeordneten und kunstvoll ‚geschmückten' Rede" (MEIER, 1974: 75).

> mas também a final. Devemos colocar [a cadência] sempre em algum lugar[3], mas que sejam lugares diferentes, pois a variedade torna a harmonia mais gratificante e deleitante (ZARLINO, 1558: 221, tradução nossa)[4].

Neste trecho fica claro que Zarlino considera que a estrutura cadencial da música deve ser organizada em função da cadência textual. Este pensamento de Zarlino representa o pensamento e a prática da maioria dos músicos deste período, porém, para entender esta maneira de pensar e fazer música, é necessário refletir sobre o que era a estrutura cadencial no século XVI.

Anne Smith em *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, um livro, segundo a autora, voltado para intérpretes da música do século XVI que visa abordar os conceitos teóricos e práticos deste repertório a partir das fontes de época, explica que, "durante o século XVI, baseado na teoria dos séculos anteriores, uma cadência era definida por uma estrutura de duas partes" (SMITH, 2011: 75, tradução nossa)[5]: a *clausula cantizans*, basicamente o movimento melódico descendente de segunda menor que retorna a sua nota de origem, e a *clausula tenorizans*, movimento melódico de segunda maior descendente (Fig. 1).

Meier reitera esta estrutura fundamental da cadência quando fala que "o núcleo de todas as cadências, seu ponto de partida histórico e sua característica comum são formados por uma estrutura de duas vozes" (MEIER, 1974: 77, tradução nossa)[6] e que, "mesmo no século XVI, o processo fundamental dentro da construção de uma cadência, pelo menos idealmente, é a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita" (MEIER, 1974: 76, tradução nossa)[7]; em outras palavras, o movimento de duas vozes gera a resolução do intervalo de sexta maior em uma oitava justa ou de terça menor em uníssono, quando invertida (Fig. 1, primeiro e segundo compassos respectivamente).

Com base nesta estrutura, a *clausula cantizans* surge quase sempre ornamentada por uma suspensão. Desta maneira, a combinação destes dois movimentos melódicos parte de uma consonância, passa por uma dissonância de sétima, caminha para uma sexta maior que resolve em uma oitava; este movimento é denominado *clausula*[8] *formalis* (Fig. 1) em distinção à sua fórmula básica "simples" sem suspensão (*clausula simplex*) (MEIER, 1974: 77).

---

[3] Em referência às notas de resolução.

[4] Original: "La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del Senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta. Overamente potemo dire, ch'ella sia una certa terminatione d'una parte di tutto 'l concento, & quasi mezana, o vogliamo dir finale terminatione, o distintione del contesto dell'Oratione. Et benche la Cadenza sia molto necessaria nell'Harmonie; percioche quando non l'hanno mancano (com'hò detto) d'un grande ornamento necessario, si per la distintione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; non è però da usarla; se non quando s'arriua alla Clausula, overo al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè, in quella parte, che termina il Membro di essa, ouer'una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valor nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione; & si può veramente chiamare Punto della Cantilena. E' ben vero, che si pone anco dove si riposa; cioè, dove si trova la terminatione d'una parte dell'Harmonia, nel modo che si fermiamo etiandio nel contesto dell'Oratione, quando si trova non solamente la distintione mezana, ma ancore la finale. Ne la dovemo porre sempre in un luogo, ma si bene in luoghi diversi, accioche dalla varietà ne seguiti più grata & più dilettevole Harmonia" (ZARLINO, 1558: 221).

[5] Original: "Throughout the 16th century — based on the theory of previous centuries — a cadence was considered to be defined by the two-part structure" (SMITH, 2011: 75).

[6] Original: "Den Kern aller Kadenzen, ihren historischen Ausgangspunkt und ihr gemeinsames Merkmal bildet ein zweistimmiger Gerüstsatz" (MEIER, 1974: 77).

[7] Original: "Den grundlegenden Vorgang innerhalb einer Kadenz bildet-zumindest ideell-auch im r6. Jahrhundert noch die Fortschreitung von imperfekter zu perfekter Konsonanz" (MEIER, 1974: 76).

[8] Importante ressaltar que os termos cadência (*cadentia)* e *clausula* neste contexto podem representar tanto o todo, a combinação de todas as vozes, como a parte, a fórmula melódica individual das vozes.

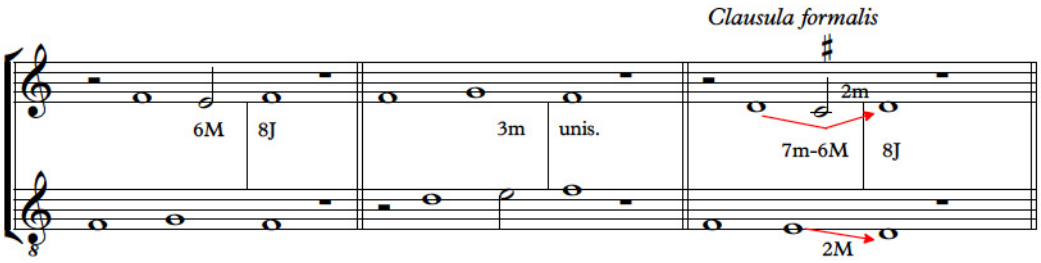


Fig. 1: Estrutura cadencial a duas vozes e *clausula formalis*

A estes dois movimentos estruturais foram adicionadas outras duas cláusulas, a *clausula basizans*, movimento de quinta descendente ou quarta ascendente, e a *clausula altizans*, movimento que sustenta a mesma nota que forma uma quarta com o *tenorizans* para formar uma quinta com a última nota do mesmo ou que realiza um movimento de terça menor descendente terminando em uma terça com o *tenorizans* (Fig. 2).

No artigo *Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century*, Marcos P. Nogueira e Fernando L. C. Pereira (2016: 113-138) apresentam algumas classificações cadenciais de acordo com as cláusulas presentes nas cadências, categorizando-as como: semiperfeitas, que são cadências em que o *tenorizans* aparece como a voz mais grave; cadências perfeitas, quando o *basizans* aparece como a voz mais grave; ou completas, quando o movimento da *clausula altizans* também é considerado na cadência. O nome dado a cada *clausula* corresponde à voz em que o movimento normalmente ocorre, mas frequentemente as cláusulas acontecem em outras vozes. Além dos termos apresentados acima, utilizaremos ainda a terminologia de Andrea Ornithoparchus em *Musice active micrologus*, publicado em Leipzig em 1517, para tratar da posição das notas dentro da cadência: "toda cadência é constituída por três notas: última, penúltima e antepenúltima" (ORNITHOPARCHUS, 1517: fol. Liiiv, tradução nossa)[9]. Na Fig. 2, segue um exemplo de uma cadência completa com as terminologias que serão utilizadas nas análises.

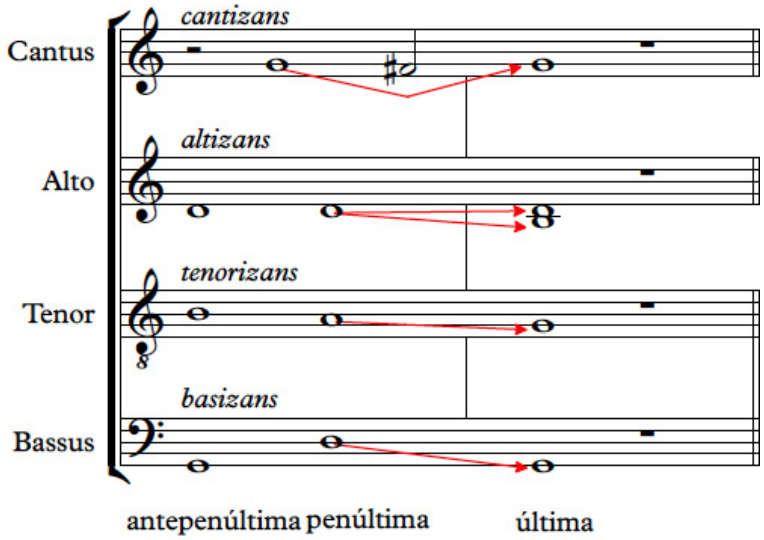


Fig. 2: Cadência completa

[9] Original: "Omnis clausula tribos constat notis, ultima, penultima, et antepenultima" (ORNITHOPARCHUS, 1517: fol. Liiiv).

Outra possibilidade de cadência é a chamada *mi clausula*, *clausula mollis*, ou ainda cadência frígia (Fig. 3), que é a resolução do mesmo intervalo de sexta, porém com o *tenorizans* contendo o movimento de segunda menor descendente enquanto o *cantizans* realiza o movimento de segunda maior; neste caso, a *ficta* que garante a sexta maior será aplicada no *tenorizans*. Neste tipo de *clausula*, o *basizans* fica impossibilitado de fazer o movimento de quinta descendente, sendo então substituído por um salto de quarta descendente ou ascendente.

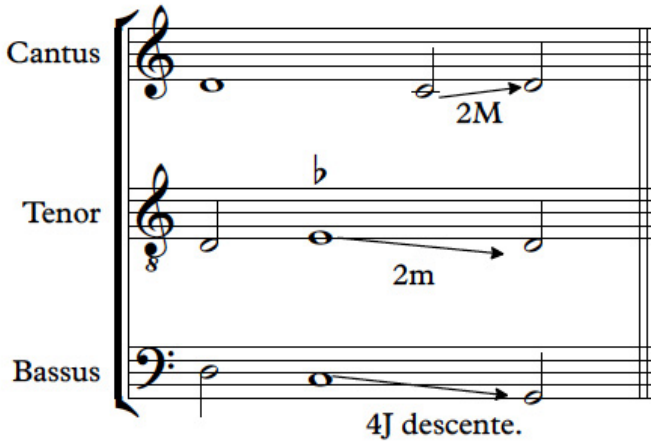


Fig. 3: Cadência frígia

As cadências neste período eram definidas a partir destas cláusulas. Quanto mais completos estes movimentos melódicos ocorressem e mais direcionados às notas características do modo, mais perfeita e conclusiva era a cadência; por este motivo, quando uma cadência acontecia fora de sua forma esperada, sua força de resolução se enfraquecia. Estas cadências "incompletas" são chamadas de cadências evadidas e, segundo Zarlino,

> Quando se deseja realizar alguma distinção conjunta e intermediária tanto da harmonia quanto das palavras, as quais não terminam perfeitamente as suas respectivas sentenças, podemos utilizar aquelas cadências que finalizam em terça, em quinta, em sexta ou por outra consonância semelhante, e, como tais conclusões não são de uma *candenza perfetta,* [este ato] é chamado de "*fuggir la cadenza*". [...] No entanto, pode-se concluir daquilo que já havia dito que todas as vezes que uma cadência não terminar na oitava ou uníssono, então poderá ser chamada de "*imperfetta*", porque se evade ("*fugge*") do fim perfeito" (ZARLINO, 1558: 225, tradução nossa)[10].

Nesta passagem, Zarlino explica os fundamentos de "*fugir la cadenza*", que basicamente são cadências onde as cláusulas realizam um movimento diferente do esperado; segundo o autor, cadências evadidas são usadas no meio das composições quando o compositor sente a

[10] Original: "Ma quando si vorrà fare alcuna distintione mezana dell'Harmonia & delle Parole insieme, le quali non habbiano finita perfettamente la loro sentenza, ò pericolo; potremo usar quelle Cadenze, che finiscono per Terza, per Quinta, per Sesta, ò per altre simili consonanze; perche il finire à cotesto modo, non è fine di Cadenza perfetta; ma si chiama fuggir la Cadenza. [...] Et se ben da quello c'hò detto, si possa concludere, che qualunque volta alcuna Cadenza non finirà nella Ottava, ouer nell'Unisono, si potrà chiamare Imperfetta; perche si fugge il fine perfetto" (ZARLINO, 1558: 225).

necessidade de realizar uma cadência para distinguir uma harmonia ou palavra, mas não pode realizá-la de forma completa porque a cadência do texto não permite.

A partir dos conceitos básicos sobre cadência introduzidos acima, explicaremos as premissas teóricas da música cromática de Vicentino e tratar das peculiaridades das cadências cromáticas apresentadas pelo autor em seu tratado *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*.

Nicola Vicentino foi um músico e teórico do Renascimento reconhecido por sua visão inovadora sobre o uso dos *genera*[11] gregos – diatônico, cromático e enarmônico – na música de sua época. O musicólogo polonês-estadunidense Karol Berger afirma que Vicentino "foi um dos poucos músicos de sua era a devotar sua vida quase que exclusivamente à defesa do não diatônico e foi o primeiro autor da Renascença a discutir todos os aspectos da música cromática amplamente" (BERGER, 1980: 5, tradução nossa)[12].

Para a discussão sobre a música cromática de Vicentino é necessário entender que o termo cromatismo em sua época não era usado, como afirma Kyle Adams (2007: 6), no artigo *Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century*, para descrever a integração de elementos cromáticos na música diatônica. O cromatismo na música do século XVI era, por causa do interesse renascentista em reavivar os conceitos clássicos gregos, explicado a partir da teoria dos *genera* gregos antigos e, por este motivo, considerado um *genus*[13] inteiramente diferente.

Martin L. West em seu livro *Ancient Greek Music* sugere que, de acordo com a teoria grega[14], todas as escalas são construídas a partir "de sistemas de quatro notas abrangendo o intervalo de uma quarta" (WEST, 1992: 160, tradução nossa)[15], os tetracordes. Cada tetracorde era formado por duas notas fixas nas extremidades e duas notas móveis que preenchiam o intervalo de quarta. As possíveis combinações de preenchimento dos tetracordes foram organizadas de três maneiras diferentes classificadas como *genera*[16] (Fig. 4):

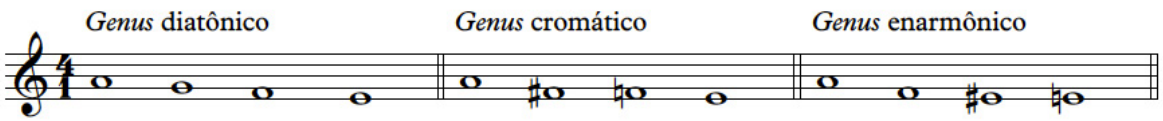


Fig. 4: *Genera* gregos

Vicentino, seguindo a teoria grega, descreve os *genera* da seguinte maneira: o tetracorde diatônico consiste em 1 tom inteiro incomposto + 1 tom inteiro incomposto + 1 semitom maior[17]; o tetracorde cromático consiste em 1 *triemitono* incomposto (terça menor) + 1 semitom maior

[11] O termo *genera* será usado para se referir à forma de organização das notas dentro de um tetracorde. Apesar de Vicentino utilizar o termo em italiano, *generi*, escolhemos sua forma no latim por ser o formato mais utilizado nas fontes sobre o assunto.

[12] Original: "[...] was one of the few musicians of his era to devote his life almost exclusively to the advocacy of the non-diatonicism and the first writer in the Renaissance to discuss all aspects of chromatic music at great length" (BERGER, 1980: 5).

[13] Singular de *genera*.

[14] Ressaltamos que a teoria grega de música não é uma teoria unificada. O conceito de tetracordes aparece em muitos escritos gregos, porém alguns aspectos deste sistema de quatro notas divergem de acordo com cada teórico.

[15] Original: "[...] from systems of four notes spanning the interval of a fourth" (WEST, 1992: 160).

[16] A notação usada para representar os *genera* nesta figura não deve ser lida como representação de alturas em um sistema de afinação de doze tons iguais, portanto, no *genus* enarmônico, a nota Fá e Mi sustenido não representam a mesma nota.

[17] Vicentino descreve o semitom do *genus* diatônico no livro de música teórica como sendo menor, assim como o de Boécio, mas no primeiro livro de música prática diz que o semitom do *genus* diatônico da prática de seu tempo deve ser maior. Vicentino utiliza o *Institutione musica* de Boécio como autoridade para justificar sua teoria ao longo de todo o tratado, porém, mais de uma vez, o autor diz que sua teoria não corresponde precisamente à teoria de

+ 1 semitom menor; e o tetracorde enarmônico consiste em 1 dítono incomposto (terça maior) + 1 *diesis* menor[18] + 1 *diesis* maior (também chamada de semitom menor).

Aqui encontramos duas questões estruturais do pensamento de Vicentino. A primeira é que o autor considera os intervalos constitutivos de cada *genus* como intervalos incompostos. Vicentino define o termo dizendo que Boécio chama um intervalo de incomposto quando nele "não há intervalo algum" (VICENTINO, 1555: fol. 21r, tradução nossa)[19]. Boécio, no livro I, capítulo 23 do *De Institutione Musica*, define intervalo incomposto como um intervalo que é "considerado um inteiro e nenhum outro intervalo é adicionado a ele"[20], ou ainda porque o intervalo é "colocado junto em um intervalo só"[21] (BOETHIUS, 1989: 43, tradução nossa). Desta maneira, segundo Vicentino, a terça menor incomposta, Ré-Fá, é intervalo representativo do *genus* cromático, pois não pode ser dividido em tom e semitom; caso a terça menor apareça dividida, Ré-Mi-Fá, será denominada composta e pertencerá ao *genus* diatônico.

A segunda questão é a concepção de semitom menor e maior do autor. De acordo com as orientações de notação do *L'antica musica* (VICENTINO, 1555: fol. 11), bemóis ascendentes são sempre semitons maiores, e bemóis descendentes são sempre semitons menores; o inverso vale para os sustenidos, que Vicentino também chama de *diesis* cromática[22], que no sentido ascendente são semitons menores e no sentido descendente são semitons maiores (Fig. 5). É muito importante entender a distinção entre os semitons, pois o semitom menor é representativo somente do *genus* cromático, enquanto o semitom maior pode representar tanto o *genus* diatônico quanto o cromático.

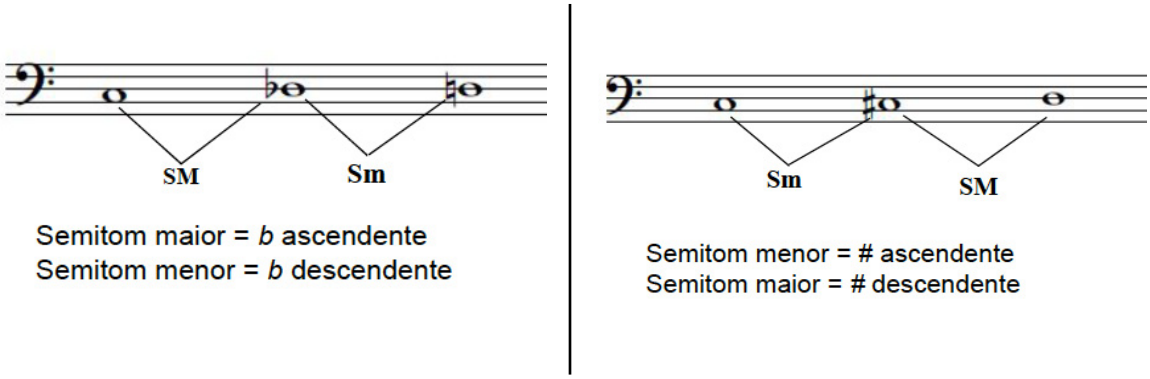


Fig. 5: Notação dos semitons maiores e menores segundo a teoria de Vicentino

A concepção de intervalos incompostos, seus tamanhos e funções na composição de cada *genus* são pontos-chave da teoria da aplicação dos *genera* gregos de Vicentino e são conceitos importantes que o diferenciam de outros autores. Para Vicentino, a terça menor e

Boécio, pois ambos os sons da prática musical e a afinação dos instrumentos são diferentes dos utilizados pelos músicos antigos (VICENTINO, 1555: fol. 13v).

[18] O autor define o intervalo de *diesis* menor, também chamada de *diesis* enarmônica, como "a metade de um semitom menor" (VICENTINO, 1555: fol. 6r), desta maneira o semitom menor contém duas *diesis* menores, o semitom maior três *diesis* menores.

[19] Original: "[...] questi gradi sono domandati da Boetio incomposti, perche non hanno intervallo alcuno" (VICENTINO, 1555: fol. 21r).

[20] Original: "[...] it is considered whole, and no other interval is added to it" (BOETHIUS, 1989: 43).

[21] Original: "[...] it is put together in one interval" (BOETHIUS, 1989: 43).

[22] A *diesis* cromática será sempre chamada de semitom menor para que não haja confusão com a *diesis* enarmônica.

a terça maior incompostas são intervalos representativos e exclusivos dos *genera* cromático e enarmônico respectivamente, juntamente com os intervalos de semitom menor e de *diesis*, enquanto Zarlino, por exemplo, considera que os intervalos de terças incompostas pertencem também ao *genus* diatônico, e que somente o semitom menor e a *diesis* são exclusivos e representativos dos *genera* cromático e enarmônico[23]. Em razão desta concepção intervalar, Vicentino considera a música feita em seu tempo uma mistura de todos os três *genera* e a denomina *musica participata e mista*.

> Ninguém compôs um canto que observe[24] a ordem do gênero diatônico, pois nestes são encontrados não somente os graus do gênero diatônico, que são os tons e semitons naturais, mas também as terças menores (que, em prática, se diz: *mi-sol e re-fa*), bem como o salto da terça maior (que, em prática, se diz: *ut-mi e fa-la*); sem [contar] que nos *canti figurati* os tons são divididos, pois de um tom são feitos semitons, e de semitons faz-se um tom. Estes intervalos não são diatônicos, como dito anteriormente; logo, como podem ser tons ou modos observados[25] se nenhuma composição foi composta na ordem diatônica [?] Por tal razão, a música que foi usada e aquela que se usa hoje no mundo devem ser chamadas de *musica participata e mista* de certos intervalos de todos os três gêneros, e não como música diatônica, pelas razões acima compreendidas (VICENTINO, 1555: fol. 48r, tradução nossa)[26].

Agregando o conceito de *musica participata e mista* à ideia de que o maior fundamento que o compositor deve ter é o de construir sua composição de acordo com a palavra e de que "a base desta construção será a escolha de um modo (*tono ou modo*) que seja adequado com a palavra (*parole*) ou outras fantasias (música sem texto)" (VICENTINO, 1555: fol. 47v, tradução nossa)[27], Vicentino orienta que

> O Compositor poderá sair da ordem do Modo e entrar em outro, porque não será obrigado a responder ao *tono* de qualquer Coro, mas apenas será obrigado a dar alma a essas palavras e com Harmonia mostrar as suas paixões, ora amargas e ora doces, ora alegres e ora lamentadas, de acordo com o seu propósito; e daqui surgirá a razão para o uso de cada grau ruim ou má consonância sobre as palavras. De acordo com os seus efeitos, sobre tais palavras, pode-se escrever todo tipo de salto, de harmonia, sair

[23] Cf. Zarlino, *Institutione Harmoniche*, livro III, cap. 72-80.

[24] No sentido de "acatar" ou "respeitar".

[25] Ou seja, tons e modos que "respeitam" os intervalos da ordem diatônica.

[26] Original: "Nissuno [...] ha composto un canto che osservi l'ordine del Genere Diatonico, perche in quelli si ritruova non solamente gradi del Diatonico Genere, che sono i Toni, & semitoni naturali, ma anchor i gradi delle Terze minori, che in prattica dicemo mi. sol. & re. fa. & il salto del Dittono, che in prattica dicemo, ut. mi. & fa. la. senza poi che nelli canti figurati i Toni si tagliano; & di un Tono si fà semitono. & di semitono, si fà tono. Queste spetie, non sono Diatoniche, come di sopra s'ha detto. adunque come puo essere toni, o modi osservati, se nissuna compositione è stata composta nell'ordine Diatonico: & per tal ragione la musica che è stata usata et che si usa hoggi nel mondo, si dè domandare musica participata, & mista de certe spetie de tutti tre i Generi, e non è musica Diatonica, per le tante ragioni di sopra intese" (VICENTINO, 1555: fol. 48r).

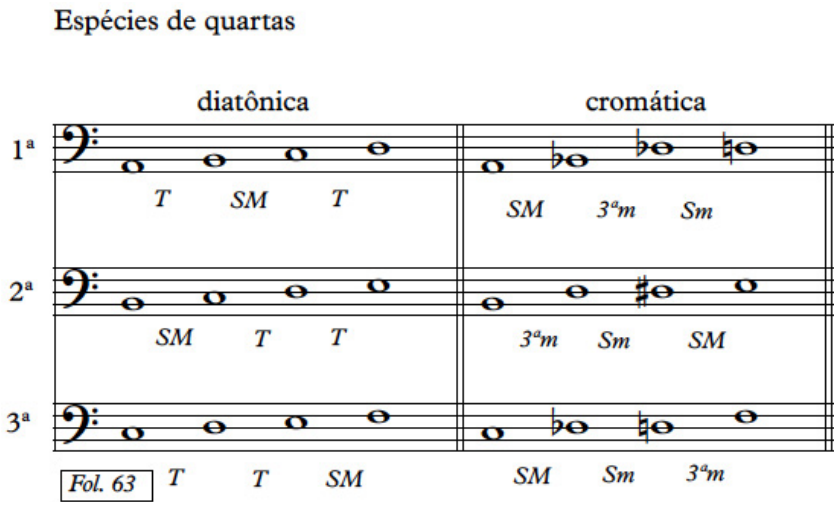
[27] Original: "[...] et il fondamento di detta fabrica sarà che eleggerà un tono, o un modo, che sarà in proposito, delle parole, o sia d'altra fantasia" (VICENTINO, 1555: fol. 47v).

> do *tono* e deixar-se governar de acordo com o efeito das palavras vulgares (VICENTINO, 1555: fol. 48r, tradução nossa)[28].

Portanto, o autor acredita que as regras de contraponto podem e devem ser quebradas, podendo o compositor utilizar qualquer intervalo e qualquer salto que considere adequado para representar fielmente as palavras de sua composição. Este pensamento de Vicentino explica e justifica as alterações nas estruturas das cadências cromáticas discutidas mais adiante.

Tendo essas premissas como guias do processo composicional, Vicentino apresenta ao leitor suas regras para compor música *participata e mista* e música em um único *genus* começando pela descrição de seu sistema modal que, com a adição dos *genera* cromático e enarmônico, contém 24 modos, oito de cada *genus*. No livro de música teórica, o autor explica que os modos são derivados das espécies de oitava do sistema grego[29], que são construídas a partir da sobreposição das espécies de quartas e quintas. Mantendo esta linha de pensamento, o autor descreve a construção de todas as espécies de quartas, quintas e oitavas, os modos e as cadências primeiro no *genus* diatônico e na música *participata e mista*, e depois nos *genera* cromático e enarmônico.

Para compreensão da diferença entre os modos diatônicos e cromáticos, é necessário entender a diferença entre suas estruturas, as espécies de quartas e quintas, em cada *genus*. A primeira espécie de quarta cromática começa com um semitom maior, seguido de uma terça menor e de um semitom menor; o autor ressalta que os intervalos cromáticos são todos posicionados "opostamente diferentes" dos intervalos diatônicos, pois onde no diatônico ficam os intervalos mais largos, os tons inteiros, no cromático ficam os semitons; e onde fica o intervalo mais curto do *genus* diatônico, o semitom, no *genus* cromático fica o intervalo de terça menor (VICENTINO, 1555: fol. 59r). Este mesmo procedimento também se aplica às espécies de quintas (Fig. 6).



[28] Original: "Il Compositore potrà uscire fuore dell'ordine del Modo, & intrerà in un'altro, perche non haurà obligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l'anima, à quelle parole, & con l'Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si caverà la ragione, che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti, adunque sopra tali parole si potrà comporre ogni sorte de gradi, & di armonia, & andar fuore di Tono & reggersi secondo il suggietto delle parole Volgari" (VICENTINO, 1555: fol. 48r).

[29] Sabe-se que esta concepção é um erro comum entre os teóricos da época, pois as espécies de oitava gregas não continham uma nota principal ou final, conceito este inerente à definição dos modos eclesiásticos. Cf. Otto Gombosi, *Key, mode and species* (1951: 21).

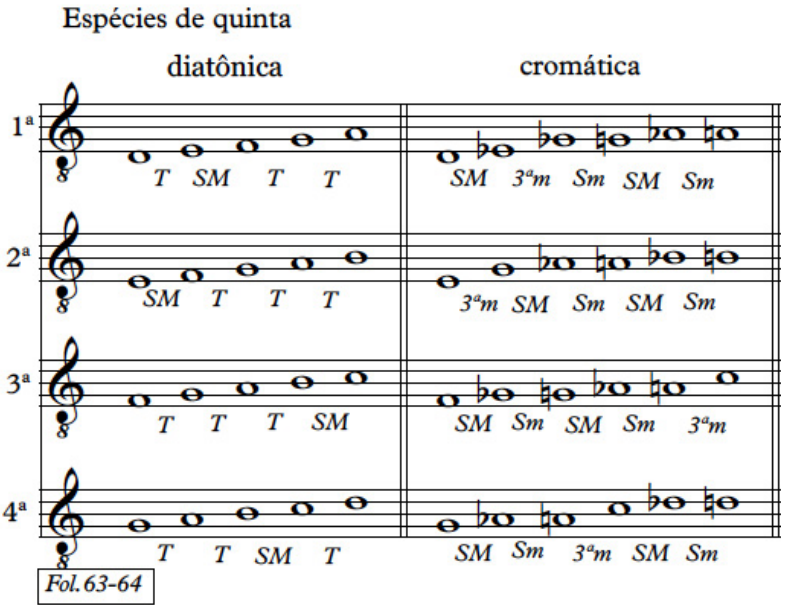


Fig. 6: Espécies de quartas e quintas diatônicas e cromáticas baseadas nos exemplos dos fólios 63 e 64 do *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*

Desta forma, o primeiro modo diatônico (Fig. 7) e o primeiro cromático (Fig. 8) são exemplificados no tratado da seguinte maneira:

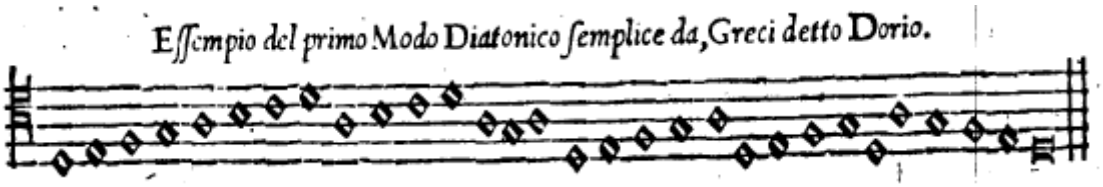


Fig. 7: Exemplo do primeiro modo diatônico (VICENTINO, 1555: fol. 44v)

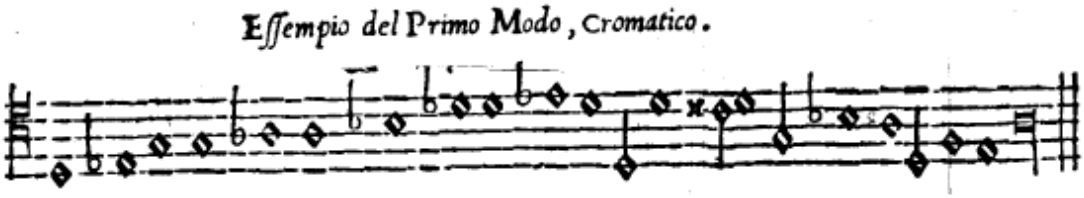


Fig. 8: Exemplo do primeiro modo cromático (VICENTINO, 1555: fol. 60v)

Com esta estrutura modal como base, Vicentino fala das características próprias da música que utiliza um só *genus*, da música mista e das condições para se compor estas músicas. Sobre cadência na música *tutta*[30] diatônica, "aquela que nunca terá um semitom acidental e sempre será feita por tom, exceto algumas vezes em que o semitom natural será necessário"

[30] Vicentino utiliza esta palavra para definir composições escritas em um único *genus*, *i.e.*, música "toda" cromática.

(VICENTINO, 1555: fol. 51v-52r, tradução nossa)[31], o autor aponta que se sente "*una asprezza grande*" em comparação àquela que é *participata e mista*, enquanto "as cadências cromáticas são, em todas as suas partes, extremamente agradáveis" (VICENTINO, 1555: fol 61r, tradução nossa)[32], porque, explica Vicentino, não se encontra o intervalo de tom inteiro, mas somente semitons e terças menores.

Ressaltamos que Vicentino sequer acrescenta texto ao seu exemplo de música *tutta* diatônica do tratado, provavelmente por achar que este *genus* sozinho é muito áspero para representação da palavra. Vicentino ainda complementa que "um compositor pode escrever cadências cromáticas em todos os oito modos, desde que não haja tons inteiros como aqueles encontrados de *ut* a *re*, *re* a *mi*, *fa* a *sol* e *sol* a *la*" (VICENTINO, 1555: fol. 61v, tradução nossa)[33]; se isso acontecer, o tom inteiro deve ser dividido em dois semitons, um maior e um menor.

As premissas composicionais de Vicentino são resumidas claramente por Maniates em seu artigo *Nicola Vicentino's reconstruction of the ancient greek genera*. Segundo a autora (MANIATES, 1993: 1297), o compositor deve restringir a melodia aos intervalos próprios do *genus*; é permitido utilizar intervalos comuns a todos os *genera*: as quartas, quintas e oitavas, e também intervalos compostos de sextas e sétimas por não representarem nenhum *genus* exclusivamente; intervalos não pertencentes ao *genus* que está sendo utilizado são permitidos somente separados por pausa. Respeitando essas regras de aplicação linear de intervalos, as regras comuns de contraponto, como pontos de imitação, tratamento de dissonância (*e.g.* notas de passagem e suspensão), devem ser obedecidas.

No capítulo 7 do livro I de música prática, Vicentino aponta que "Boécio diz que cromático não significa nada mais que a mudança ou transformação da ordem diatônica" (VICENTINO, 1555: fol. 14v, tradução nossa)[34]. Este apontamento e os outros aspectos teóricos apresentados até o momento deixam claro que Vicentino entende que o que define um *genus* é o seu contorno linear e que, portanto, a inserção de *ficta* nas linhas melódicas se dá pelo processo de substituição ou transformação dos intervalos de um *genus* em outro; por exemplo, os semitons de uma linha surgem pelo processo de transformação dos intervalos de tom inteiro do *genus* diatônico em semitons, maiores e menores, do *genus* cromático. Desta maneira, as alterações não são aplicadas somente com a finalidade de ajustar as relações verticais entre as vozes, *causa necessitatis*, por exemplo, mas também com a finalidade de tornar ou criar um salto mais apropriado às conotações das palavras da composição por sua característica linear.

Estas características lineares dos intervalos são fornecidas nos capítulos 15 a 42 do primeiro livro de prática do *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* para que o leitor possa aplicar os intervalos apropriadamente. Nestes capítulos, Vicentino dá a definição e o caráter ou efeito dos intervalos de seu *gamut* de acordo com o tamanho (proporção do intervalo) e com o sentido, ascendente ou descendente, em que são usados. Quando Vicentino utiliza a nomenclatura "menor que" (*più di minore*) ou "maior que" (*più di maggiore*), ele está se referindo

[31] Original: "[...] sarà quella, la quale non haurà mai semitono accidentale, & sempre sarà fatta per tono, eccettuando che alcune volte occorrerà il semitono naturale" (VICENTINO, 1555: fol. 51v-52r).

[32] Original: "Grate sono molto le cadentie Cromatiche in tutte le parti" (VICENTINO, 1555: fol. 61r).

[33] Original: "Il Compositore potrà da sè comporre le cadentie Cromatiche, in tutti gli otto Modi, avvenga ch'in quelli non sia mai tono, come sono da ut. à re. & da re. à mi. & da fa. à sol. & da sol. à la" (VICENTINO, 1555: fol. 61v).

[34] Original: "Boetio dice, che Cromatico non significa altro, si non quando ritroverai l'ordine Diatonico esser mosso, & tramutato" (VICENTINO, 1555: fol. 14v,). A passagem de Boécio a qual se refere esta frase de Vicentino encontra-se no livro I, capítulo 21 do *De Institutione Musica*.

aos intervalos que são aumentados ou diminuídos em um *comma* ou uma *diesis*; estes intervalos são resultantes do uso do *genus* enarmônico[35].

A partir da maneira como Vicentino pensa o caráter dos intervalos, entendemos melhor o uso que ele faz dos *genera* e por que ele considera a música *tutta* diatônica muito áspera, uma vez que esta música não contém nenhum semitom menor ou *diesis* para trazer a suavidade necessária para expressar as palavras. Em seguida, uma lista das definições que Vicentino oferece para cada um dos intervalos.

- Diesis **menor:** "tão pequena que quase pode ser chamada de *comma*, o *comma* que está entre o semitom maior e o menor" (VICENTINO, 1555: fol. 18r, tradução nossa)[36]. Seu caráter tanto ascendente quanto descendente é macio e suave (*molle e soave*)[37].
- Diesis **maior:** É a maior parte da divisão do semitom maior e equivalente ao semitom menor. É animado (*incitato*) quando ascendente e suave (*molle)* quando descendente.
- **Semitom menor:** Por ser do mesmo tamanho que a *diesis* maior, tem a mesma natureza, alegre (*allegri*) quando ascendente e triste (*mesti*) quando descende. Apesar de os adjetivos usados não serem os mesmos, a natureza deles é similar e, portanto, fornece mais informações sobre o caráter deste intervalo.
- **Semitom maior:** É suave e triste (*molle* e *mesti)* quando ascende e animado e alegre (*incitato* e *allegri*) quando descende.
- **Tom inteiro menor:** "O intervalo de tom inteiro menor é sempre acidental[38] e é composto por dois semitons menores ou por um semitom maior mais uma *diesis* menor" (VICENTINO, 1555, fol. 19v, tradução nossa)[39]. Ascendente é suave (*molle*) e um tanto animado (*incitato*), descendente terá o mesmo efeito se for acompanhado de consonâncias.
- **Tom inteiro natural:** Vicentino considera a existência de dois tons inteiros naturais, o de proporção 9:8 e o de proporção 10:9, e diz que esta diferença é "muito necessária" na afinação dos instrumentos. Ascendentemente este intervalo "terá um efeito intensificador" e descendentemente será suave.
- **Tom inteiro acidental:** O tom inteiro acidental surge da conjunção de vários semitons e *diesis* para reintegrar as consonâncias. Tem a mesma proporção que o tom inteiro natural e por este motivo será animado quando ascendente e suave quando descendente. A diferença entre

[35] Mesmo que este artigo não trate da música enarmônica de Vicentino, a compreensão de como o autor pensa estes intervalos menores que o semitom é essencial para compreender sua teoria.

[36] Original: "Il grado adunque del Diesis minore Enarmonico è tanto picolo, che quasi si potrà domandare Comma, per esser della longhezza di quel Comma, che è fra il semitono minore & maggiore" (VICENTINO, 1555: fol.18r).

[37] Vicentino define a natureza dos intervalos basicamente como *molle*, traduzido como suave, e *incitato*, traduzido como animado, porém, para que não seja perdido nenhum significado na tradução dos intervalos, colocaremos quando necessário os termos em italiano do original na frente da tradução.

[38] Vicentino chama de natural aqueles intervalos "mais frequentemente usados sem muito esforço e habilidade", que seriam os intervalos que se formam sem precisar de um acidente, e chama de acidental "intervalos que rompem a ordem natural", ou seja, aqueles intervalos formados a partir da adição de um acidente a uma nota natural (VICENTINO, 1555: fol. 21r).

[39] Original: "Il Grado del Tono minore è sempre accidentale, & è composto di due semitoni minori, overo d'un semitono maggiore, & d'un Diesis minore Enarmonico" (VICENTINO, 1555: fol. 19v).

o tom inteiro natural e o acidental é que o acidental é composto por notas alteradas por acidentes.

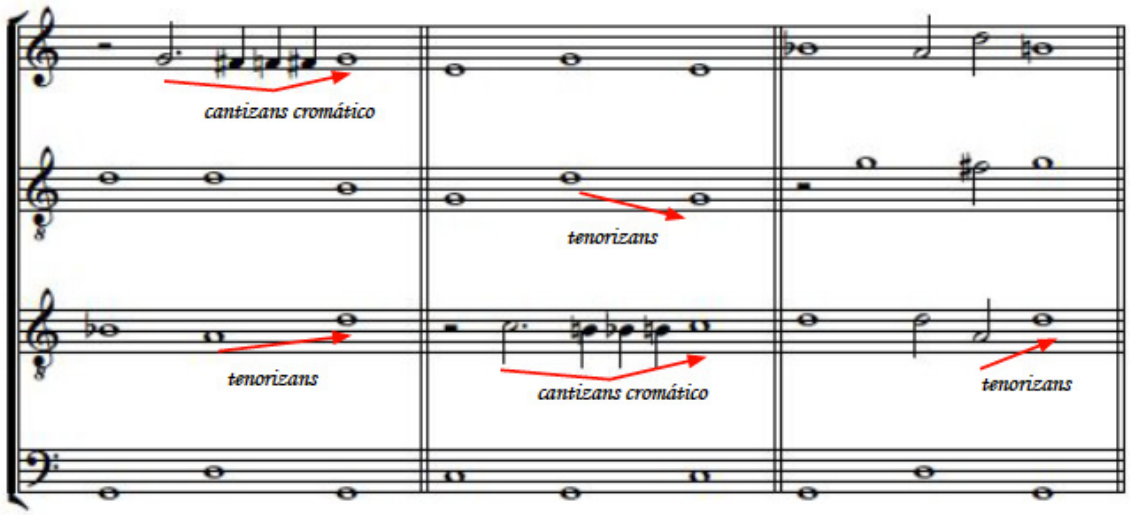
- **Tom inteiro maior:** É composto de dois semitons maiores ou um tom inteiro mais uma *diesis* menor. Por este motivo, será mais animado que os outros tons inteiros quando ascende e mais suave que os outros quando descende. Será sempre acidental.
- **Terça menor que a terça menor natural:** Vicentino chama este tipo de terça de terça mínima. Ascendentemente é suave e descendentemente é um pouco animado.
- **Terça menor natural:** Este intervalo é encontrado em dois lugares e tem dois nomes na música prática, *re-fa* e *mi-sol*. Ascendente é suave e descendente é um pouco animado.
- **Terça menor acidental:** Tem a mesma proporção da terça menor natural e, portanto, é suave ascendendo e um pouco animado quando descende.
- **Terça maior que a terça menor:** Este intervalo é uma *diesis* menor que a terça maior, é sempre acidental, porém tem a mesma natureza da forma natural do intervalo. Ascendente é um pouco animada e descendente é um pouco triste e suave.
- **Terça maior natural:** Na prática são chamados de *ut-mi* e *fa-la*. Ascendentemente é animado e soberbo (*incitato e superbo)*, e descendentemente é um pouco animado.
- **Terça maior acidental:** É da mesma natureza que a terça maior natural. Ascendentemente é muito animado, e descendentemente é triste e suave.
- **Terça maior que terça maior:** É sempre acidental e consiste em uma terça maior acrescentada de uma *diesis* menor ou um *comma*. Sua natureza é "muito animado" (*molto incitato*) quando ascendente e "muito triste e suave" (*molto mesto et molle*) quando descendente.
- **Quarta natural:** Ascendente é animado e descendente é suave.
- **Quarta acidental:** Igual ao intervalo de quarta natural e, portanto, de natureza idêntica.
- **Quarta maior que o intervalo de quarta:** É vivaz quando ascendente e triste e suave quando descendente. É maior que uma quarta por uma *diesis* menor ou um *comma*.
- **Trítono natural:** É vivo (*vivace*) e "mostra grande força" quando ascende e é muito fúnebre (*funebre*) e triste (*mesto*) quando descende.
- **Trítono acidental:** Tem a mesma natureza que o trítono natural.
- **Quinta imperfeita natural e acidental:** Suave quando ascendente e um pouco suave e animado quando descendente.
- **Quinta maior que uma quinta imperfeita:** Tem efeito suave e animado tanto ascendente quanto descendente.
- **Quinta natural ou quinta perfeita:** Muito animado quando ascende e muito suave quando descende. Quando composto, sua natureza vai variar de acordo com a disposição interna dos intervalos que o compõe.
- **Quinta acidental:** Tem a mesma proporção e natureza da quinta natural.
- **Quinta maior que o intervalo de quinta (perfeita):** Intervalo maior que uma quinta perfeita por uma *diesis* menor ou por um *comma*. Ascendente é vivo e animado e descendente é suave.

Vicentino ainda fala da existência dos intervalos de sexta menor, sexta maior que a sexta menor, sexta maior, sexta maior que a sexta maior, sétima menor, sétima maior que a sétima menor, sétima maior, sétima maior que a sétima maior, oitava e salto maior que uma oitava. O autor os descreve em um único capítulo dizendo que estes intervalos têm a mesma natureza que a quinta natural (VICENTINO, 1555: fol. 25v-26r).

De acordo com a teoria e com os apontamentos apresentados, as cadências da música cromática não podem conter o movimento de segunda maior do *tenorizans*, movimento, em princípio, estrutural de uma cadência. Para resolver esta questão, Vicentino substitui o movimento "*tenorizans in fundamento*" por um movimento parecido com a *clausula basizans*, um salto de quinta descendente ou quarta ascendente. Desta forma, a consonância imperfeita de sexta maior resolverá em uma quinta justa, e não em uma oitava, o que mantém o processo fundamental de construção de uma cadência, a progressão de uma consonância imperfeita para uma perfeita, apontado por Meier – para fins analíticos, chamaremos este movimento de *tenorizans* cromático. A utilização desse movimento no lugar do *tenorizans* já era uma substituição conhecida e exemplificada em tratados de teóricos da época, porém não era visto como um movimento muito apropriado. Zarlino, por exemplo, coloca que este movimento não era muito usado em uma composição "*de due voci*" por ser um movimento próprio da voz mais grave (*della parte gravissima*) e que não deveria ser usado ao final de uma peça (ZARLINO, 1558: 224).

A *clausula cantizans* também pode aparecer modificada nas cadências cromáticas de Vicentino, o semitom maior comum ao da cadência diatônica é alterado para fazer uma bordadura cromática inferior de semitom menor, dividindo o que seria um tom inteiro em dois semitons, um maior e um menor. Quando a *clausula cantizans* aparecer com este tipo de alteração, chamaremos de *cantizans* cromático – ressaltamos que o movimento comum do *cantizans* não deixa de pertencer ao *genus* cromático, uma vez que consiste em um semitom maior. Estes movimentos ficam claros no exemplo dado pelo autor no fólio 61v do tratado (Fig. 9):

Cadências cromáticas
Vicentino fol. 61v



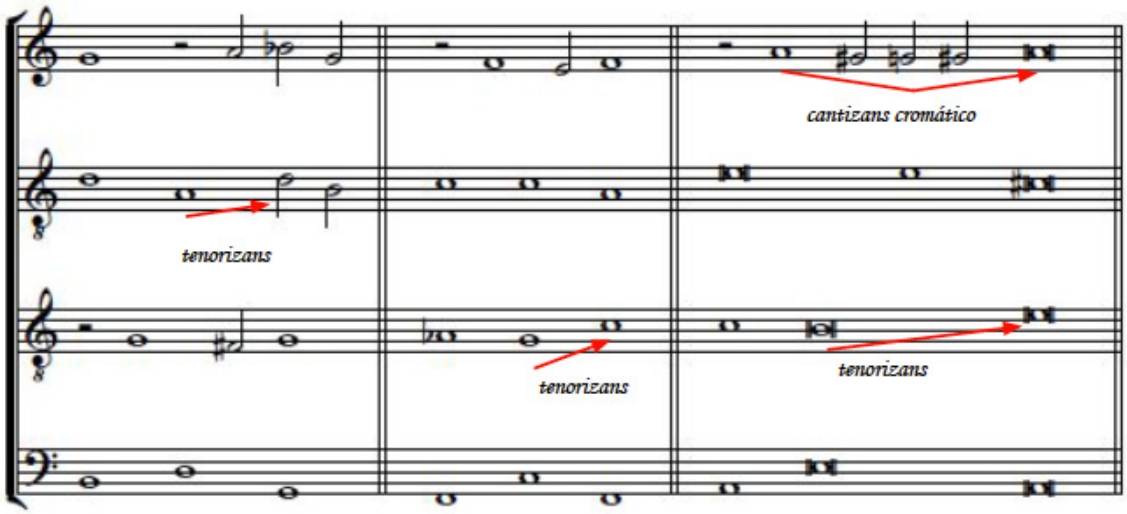
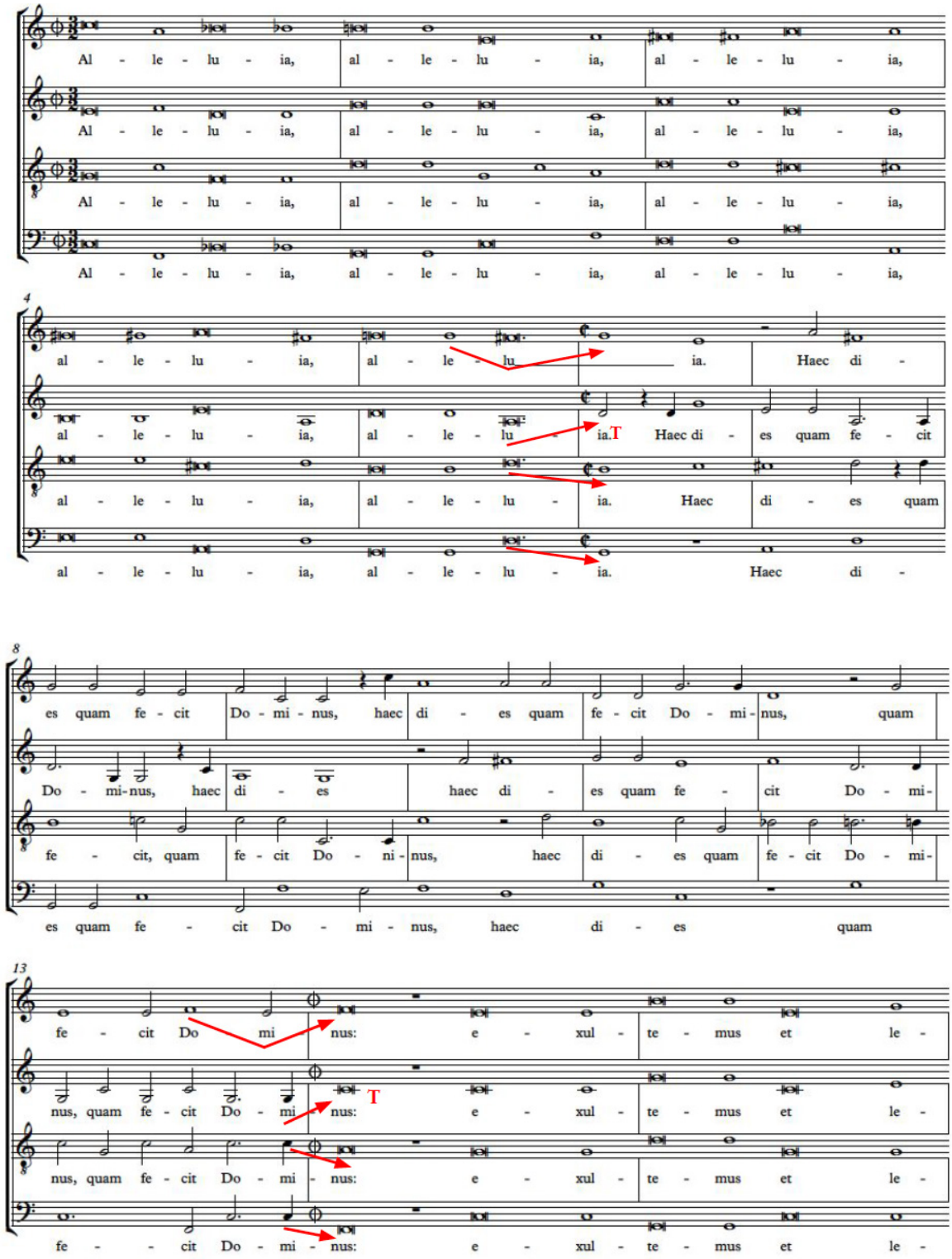


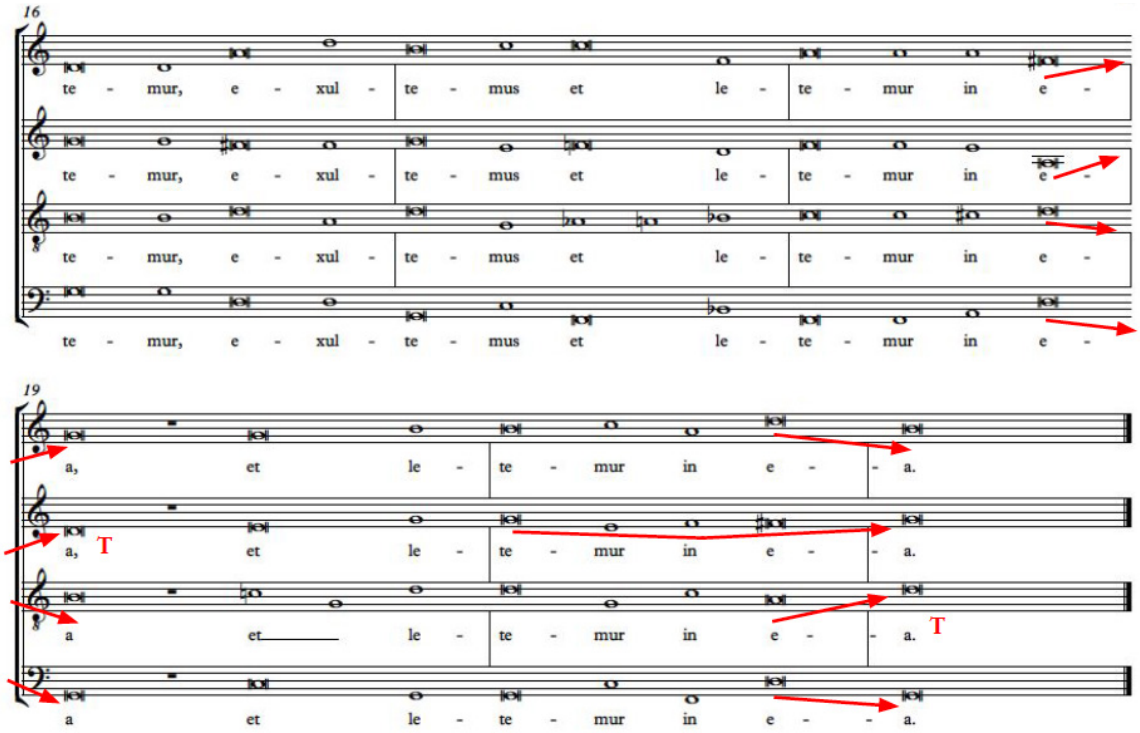
Fig. 9: Cadências cromáticas transcritas do fólio 61v do *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*

Apesar de Vicentino fazer alterações estruturais nas cadências cromáticas, o autor diz que todo compositor deve considerar atentamente as cadências. Segundo o autor (VICENTINO,1555: fol. 51r), *la cadentia* foi inventada para demonstrar o cessar final da conclusão do ato de falar (*del parlare*) ou o fim de uma composição. Por esta razão, não deveria ser feita no começo de uma composição, pois isso daria a impressão de conclusão antes mesmo de a peça começar. Porém, o autor ressalta que cadências que "fingem" que vão concluir mas não concluem, ou seja, cadências evadidas, podem ocorrer no meio de uma composição, contanto que sejam apropriadas ao conteúdo do texto. Estes apontamentos nos indicam que, provavelmente, as cadências de Vicentino, evadidas ou não, estarão cuidadosamente atreladas ao texto e que dificilmente encontraremos cadências completas em lugares onde o compositor não pretende passar a impressão de uma cesura ou fim de frase.

Nas análises a seguir, os movimentos cadenciais aparecerão marcados por setas vermelhas e somente a *clausula cantizans* será marcada a partir da antepenúltima, quando houver, ou antes da antepenúltima, no caso do *cantizans* cromático; todas as outras cláusulas serão marcadas a partir da penúltima. Como as cláusulas já foram exemplificadas acima, destacamos somente a *clausula tenorizans* cromática, quarta ascendente ou quinta descendente, com a letra T para que não seja confundida com a *clausula basizans*.

A primeira análise (Ex. 1) para a verificação do uso que Vicentino faz das cadências cromáticas é do primeiro exemplo de música *tutta* cromática apresentado no tratado. Esta peça consiste em um "pequeno moteto alegre" (*Motettino allegro*) a quatro vozes para ocasião do dia da ressurreição de Cristo. A escolha do tema deste moteto demonstra que Vicentino considera o *genus* cromático adequado a assuntos alegres e sublimes.


Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
4
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Haec di -
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.T Haec di - es quam fe - cit
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Haec di - es quam
Haec di -
8
es quam fe - cit Do - mi - nus, haec di - es quam fe - cit Do - mi - nus, quam
Do - mi - nus, haec di - es haec di - es quam fe - cit Do - mi -
fe - cit, quam fe - cit Do - ni - nus, haec di - es quam fe - cit Do - mi -
es quam fe - cit Do - mi - nus, haec di - es quam
13
fe - cit Do mi nus: e - xul - te - mus et le -
nus, quam fe - cit Do - mi nus: T e - xul - te - mus et le -
nus, quam fe - cit Do - mi - nus: e - xul - te - mus et le -
fe - cit Do - mi - nus: e - xul - te - mus et le -



Ex. 1: Transcrição do fólio 62 de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)

Ao longo da peça só ocorrem intervalos de segunda maior separados por pausa[40], como já exposto anteriormente, condição para o uso de intervalos que não fazem parte do *genus* que está sendo utilizado. Todas as linhas melódicas são construídas com intervalos de semitons menores, maiores, terças menores, quartas e quintas justas. Somente duas vezes no soprano, uma vez no *altus*, uma vez no tenor e uma vez no baixo, Vicentino utiliza o intervalo de terça maior ascendente – intervalo representativo do *genus* enarmônico que, segundo o autor, era o mais doce e suave dos três *genera* – para representar a palavra *letemur* (alegria, júbilo). Aqui podemos verificar a relação do caráter intervalar com o texto apontada por Vicentino no tratado: o autor caracteriza a terça maior ascendente como um intervalo muito animado (*incitato*) e o aplica a uma palavra que representa grande alegria. Todas as cadências da peça são completas e têm o movimento de *tenorizans* cromático, um salto de quarta ascendente; já o movimento de *cantizans* cromático aparece somente na cadência final; no entanto, de maneira diferente da apresentada nos exemplos de cadências do fólio 61, ao invés de partir de uma nota, descer dois semitons e retornar para a nota inicial pelos mesmos intervalos, Vicentino faz um salto de terça menor do Sol para Mi e depois retorna ao Sol por semitons.

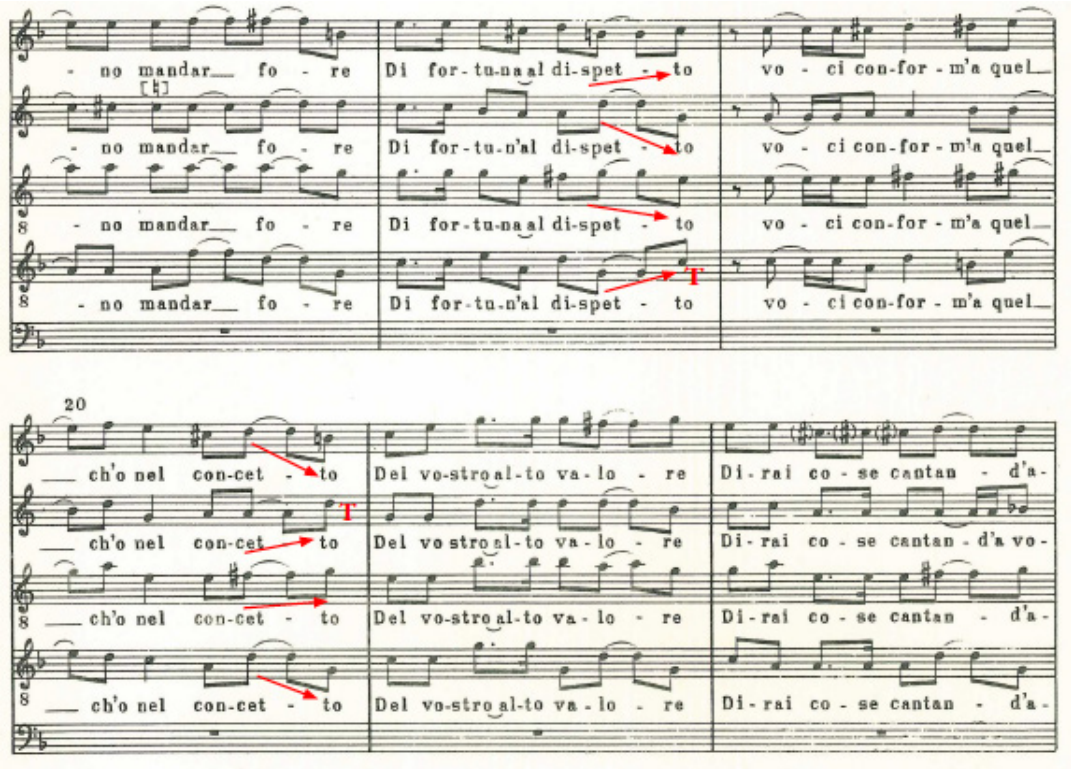
É possível identificar cadências cromáticas em peças de música mista do compositor, e para este estudo foram escolhidos trechos do 5º livro de madrigais de Vicentino, publicado em Milão, em 1572, por tratar-se de uma obra do final de sua vida e representativa da técnica da escrita cromática aplicada pelo compositor. O musicólogo Henry W. Kaufmann, na introdução da edição da obra de Vicentino, coloca como a mais marcante característica do quinto livro de madrigais o extremo uso de cromatismo, "praticamente toda linha musical está repleta de

[40] Com exceção das passagens dos compassos 17 para o 18, no tenor, e do compasso 9, no *altus*, onde ocorrem segundas maiores que não estão separadas por pausa. Provavelmente uma liberdade composicional de Vicentino.

acidentes, usados livremente em cada grau da escala" (KAUFMANN, 1963: vii, tradução nossa)[41]. Nas análises a seguir foi utilizada a edição de 1963 de Kaufmann.

Ao longo do 5º livro de madrigais existem muitas cadências cromáticas, porém foi dada preferência às cadências associadas a trechos melodicamente muito cromáticos, ou seja, onde as linhas melódicas têm uma predominância de semitons e terças menores, e às cadências mais completas possíveis.

No segundo madrigal do 5º livro, *Non s'incolpi la voglia* (Ex. 2), podemos encontrar três cadências cromáticas em um mesmo trecho. Há uma alta densidade de acidentes nas linhas melódicas deste trecho, além de haver poucos intervalos de segunda maior. Nota-se que em cadências a cinco vozes a *clausula altizans* pode ocorrer em mais de uma forma, mantendo a nota ou fazendo o movimento de terça menor. A seta tracejada no *bassus* da última cadência demonstra o movimento *basizans* que está subentendido na cadência, uma vez que o movimento é precedido de pausa. Nenhuma das cláusulas *cantizans* deste trecho aparece como um tom dividido em dois semitons[42].

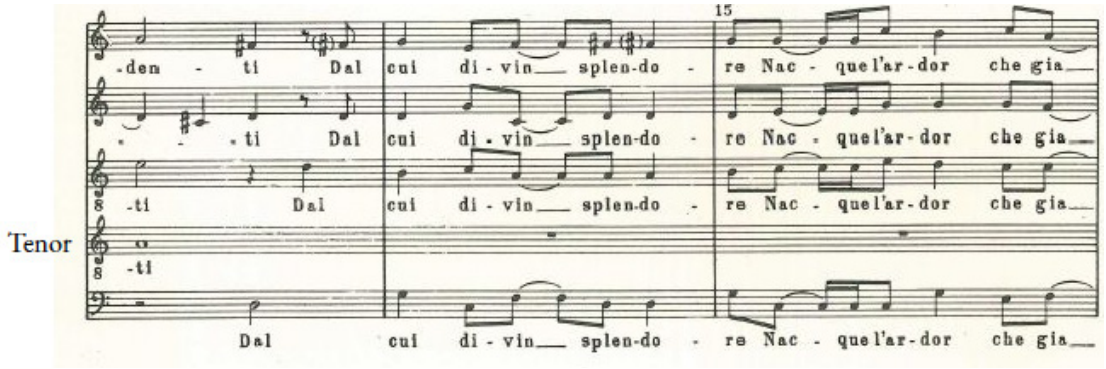


[41] Original: "Practically every line of the music bristles with accidentals, used freely on every degree of the scale" (KAUFMANN, 1963: vii).

[42] Há um erro de cópia na primeira cadência do exemplo. A nota Dó, última da cadência no *cantus*, é bequadro no original.

Ex. 2: Segundo madrigal (VICENTINO, 1963: 81).

No quinto madrigal, *Occhi miei dolci* (Ex. 3), encontramos uma passagem com três cadências cromáticas sucessivas. Neste trecho todos os *basizans* aparecem invertidos[43], ou seja, como quarta ascendente ao invés de uma quinta descendente, e os movimentos de *tenorizans* aparecem como uma quinta descendente[44]. Provavelmente a inversão do *tenorizans* ocorra para evitar paralelismos em razão da inversão do *basizans*. Aqui todas as cadências são completas, com exceção da última, onde o *tenorizans* aparece evadido por pausa, mas logo em seguida a nota que deveria estar no lugar da pausa aparece como início da frase seguinte. Neste trecho, se considerarmos relevantes somente as últimas três notas (três tempos) que formam a cadência, todos os *cantizans* são constituídos de um semitom, porém, na segunda cadência, se considerarmos as duas notas que antecedem a antepenúltima, encontramos um *cantizans* com três semitons[45] muito parecido com o *cantizans* da cadência final do moteto *tutto* cromático do tratado. Podemos observar que tais cadências acontecem sobre palavras de conotação apropriadas ao uso do *genus* cromático: "*Dal cui divin splendore nacque l'ardor che giannutri'l mio errore*".[46]

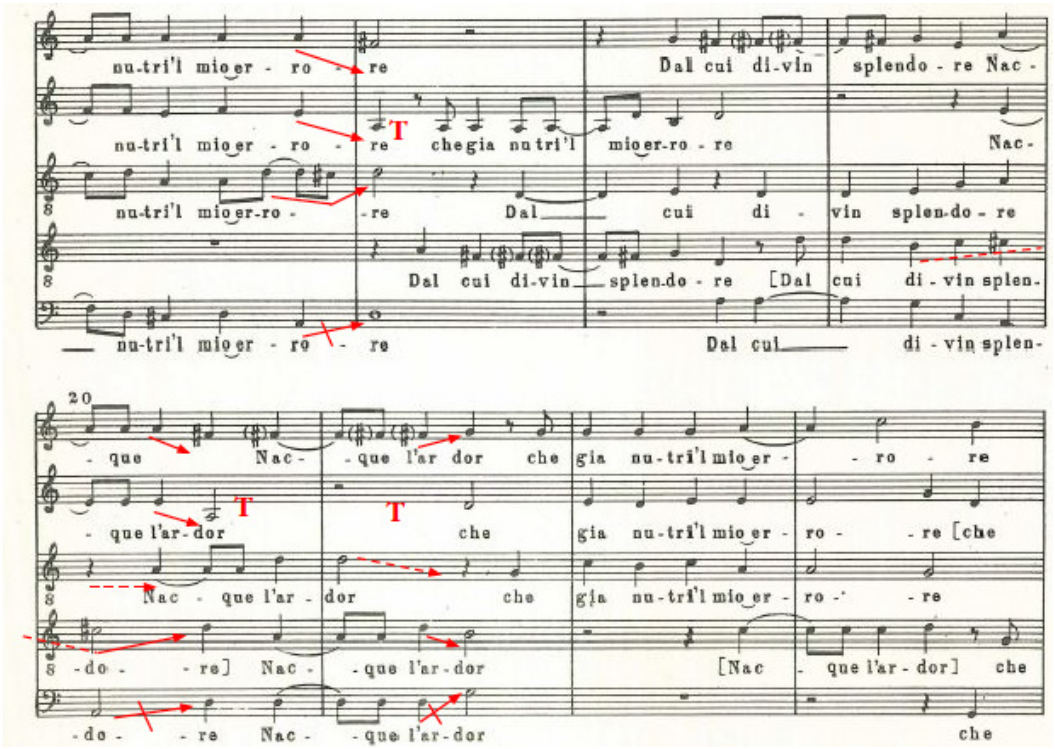


[43] Como notação deste movimento invertido utilizamos uma seta cortada.

[44] A inversão do *tenorizans* não é considerada aqui como uma evasão, pois, como falado anteriormente, o movimento pode aparecer tanto como quarta ascendente quanto quinta descendente.

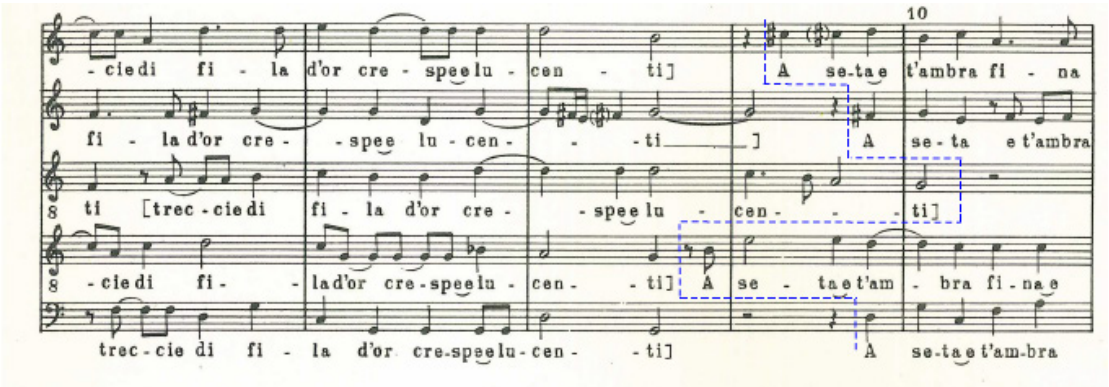
[45] Sendo eles, maior, menor e maior na ordem ascendente.

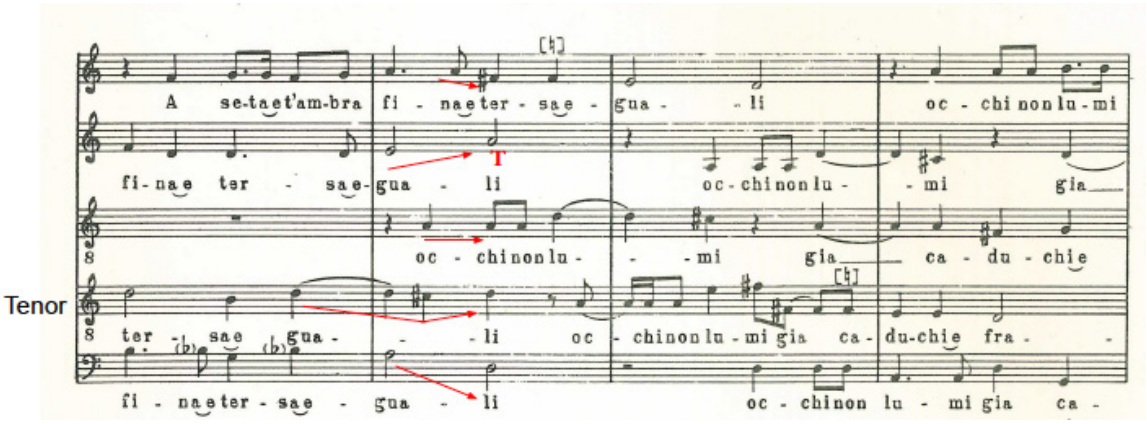
[46] Tradução: "De cujo divino esplendor nasceu o ardor que alimentou meu erro".



Ex. 3: Quinto madrigal (VICENTINO, 1963: 89)

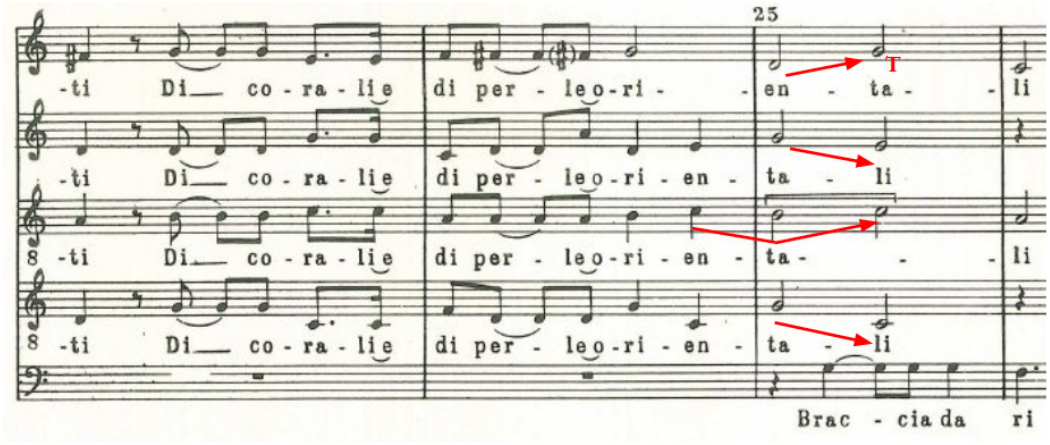
O sexto madrigal, *Treccie di fila*, contém diversas passagens cromáticas. No trecho a seguir (Ex. 4), a linha tracejada azul marca o início da frase, e a cadência cromática completa ocorre na cesura do texto no tenor. Observa-se que, apesar de Vicentino utilizar muitas segundas maiores, há uma grande quantidade de semitons e terças menores nas linhas melódicas. Aqui, mais uma vez, é possível traçar uma ligação direta do uso do *genus* cromático com as palavras usadas no momento da cadência, pois o texto "igual a seda e âmbar fino e puro" está de acordo com as diretrizes de Vicentino de que o *genus* cromático é próprio para palavras doces e suaves.





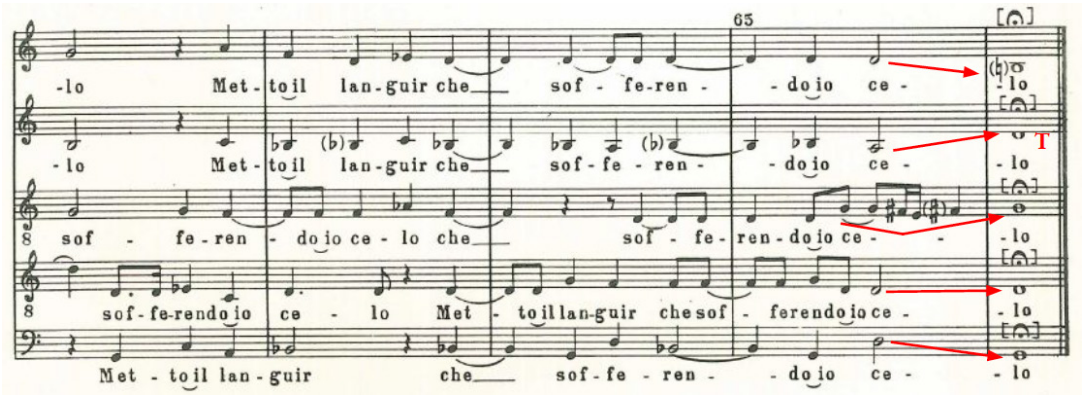
Ex. 4: Sexto madrigal (VICENTINO, 1963: 93)

Mais adiante no mesmo madrigal, em um trecho mais cromático que o anterior (Ex. 5), com muitos semitons e terças menores e somente três segundas maiores, novamente notamos o uso que o compositor faz de uma cadência cromática completa sobre palavras que evocam beleza e mistério: "*Di corali e di perle orientali*" (de corais e pérolas orientais).



Ex. 5: Sexto madrigal (VICENTINO, 1963: 94)

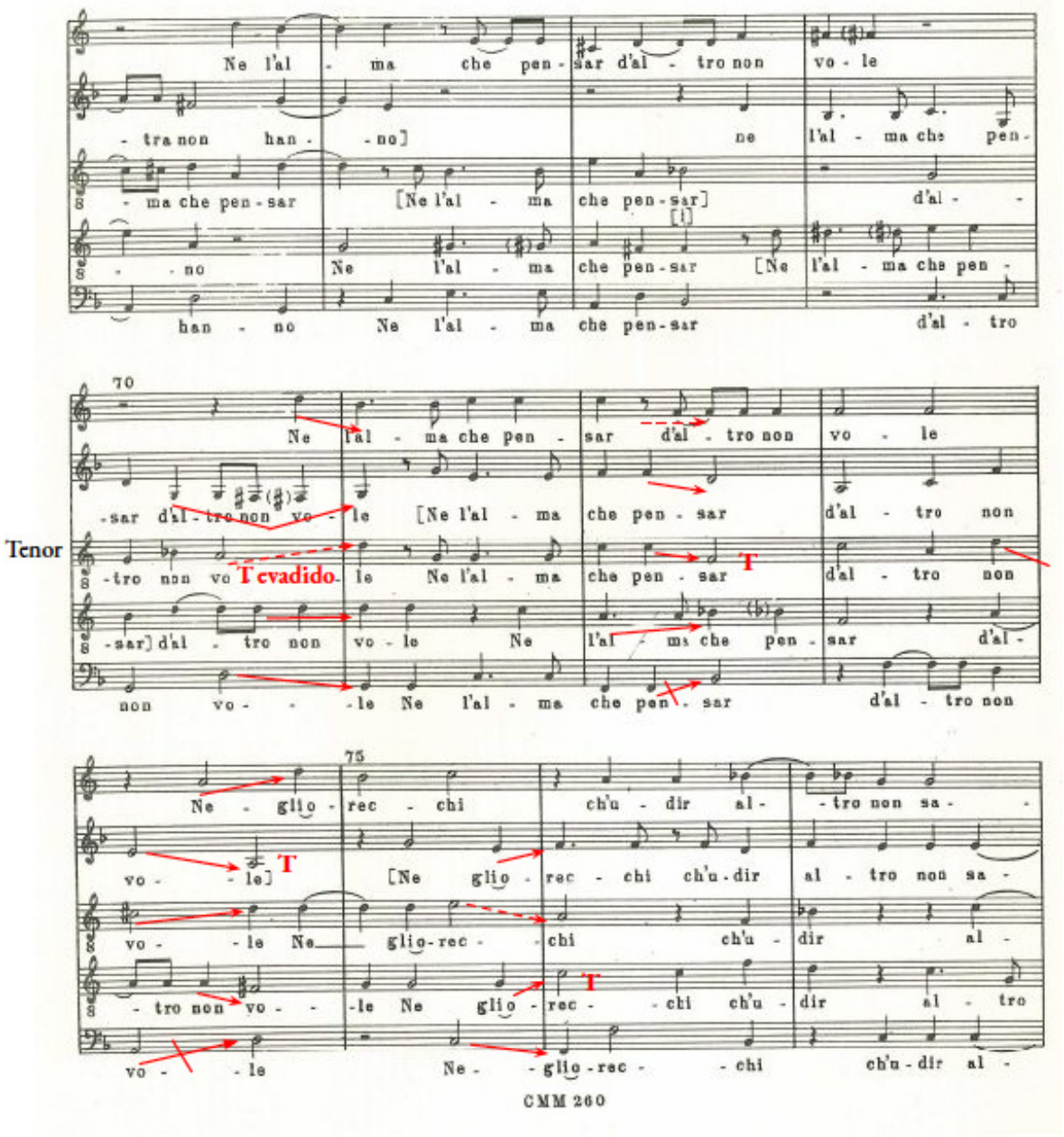
Nenhum dos madrigais do 5º livro termina em uma cadência cromática, por este motivo ressaltamos o final do sexto madrigal (Ex. 6). Nele, Vicentino faz o que parece ser uma cadência cromática por causa do movimento *tenorizans* cromático, porém ele utiliza um tom inteiro na *clausula cantizans*, movimento que pode ser entendido como uma tentativa de não terminar uma peça de música mista com uma cadência *tutta* cromática. Apesar de ser um madrigal com linhas altamente cromáticas, em nenhuma das cadências cromáticas do sexto madrigal encontramos um movimento de *cantizans* cromático.

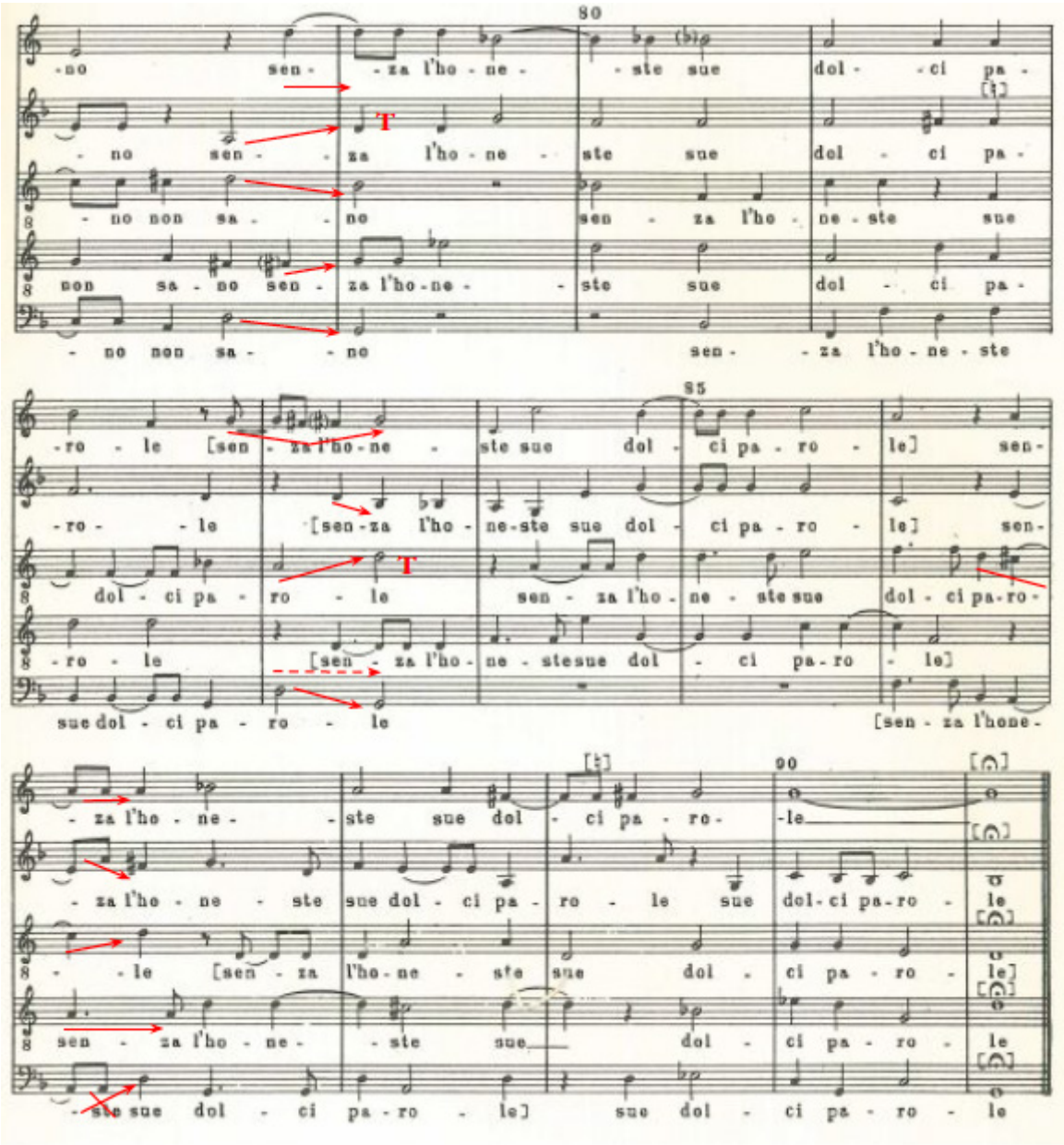


Ex. 6: Cadência final do sexto madrigal (VICENTINO, 1963: 96)

Representativo da escrita cromática de Vicentino, o sétimo madrigal, *Laura che il verde lauro* (Ex. 7), com texto de Francesco Petrarca, é repleto de linhas extremamente cromáticas. Em seus últimos vinte compassos acontecem sete cadências cromáticas. Nessas cadências é possível verificar a aplicação que Vicentino faz daquelas que "fingem" concluir e não concluem. Neste ponto, como o orientado pelo compositor, estas cadências ocorrem no meio da composição. As evasões ou quebras de expectativa dos movimentos ocorrem na primeira cadência do exemplo, quando Vicentino evade o *tenorizans* por um salto de sexta maior ascendente, intervalo permitido em qualquer *genus*; na segunda e terceira cadências, quando o *basizans* aparece invertido, enfraquecendo a cadência; a quarta cadência tem um *altizans* evadido por salto, e a última cadência apresenta o movimento de *tenorizans* bem enfraquecido na voz do *altus*. Este movimento é bem parecido com o quarto compasso do exemplo de cadências cromáticas do tratado (Fig. 9), onde o *tenorizans* salta uma quarta para depois descer uma terça menor. Paralelamente, nesta última cadência, o *basizans* também aparece invertido. Este trecho é muito polifônico e em nenhum momento todas as vozes cantam o mesmo ritmo e o mesmo texto simultaneamente, porém nota-se que todas as cadências acontecem nas cesuras textuais da voz do tenor, respeitando, portanto, a função de uma cadência em relação ao texto, apontada pelo autor[47].

[47] Como marcado na lateral da figura, o tenor é a terceira pauta da partitura.


Tenor
70
75
Tcvadido
T
CMM 260



Ex. 7: Sétimo madrigal (VICENTINO, 1963: 100 -101)

Podemos concluir que Vicentino, seguindo as orientações teóricas de seu tratado, tem a representação da palavra como objetivo primordial, vinculando o uso das cadências cromáticas às palavras e aos conteúdos textuais, que para ele conotam suavidade, beleza, temas sublimes ou de sofrimento e tristeza. Em relação à estrutura cadencial, a grande maioria das cadências cromáticas de Vicentino tem a *clausula tenorizans* cromática de quarta ascendente ou quinta descendente bem explícita e raramente aparece com alguma voz evadida. Já a *clausula cantizans* cromática não foi encontrada em nenhuma das composições do tratado ou do quinto livro de madrigais, tal como explicitadas nos exemplos do fólio 61v. Vicentino, no entanto, utiliza diversas vezes um movimento de *cantizans* com todos os intervalos representativos do *genus* cromático, um salto de terça menor descendente que ascende por semitons, maiores e menores, até a nota

final. Porém a *clausula cantizans* comum, com ou sem suspensão, é o tipo de *clausula cantizans* mais utilizada pelo compositor no 5º livro de madrigais.

As cadências apresentadas neste artigo sugerem um olhar diferente para os procedimentos cadenciais da música cromática do século XVI. Como Anne Smith (2011: 71, tradução nossa) aponta, "cadências são frequentemente inaudíveis em performances de polifonia do século XVI"[48]. Assim, acreditamos que somente entendendo o que são essas estruturas e quais são suas funções no contexto em que foram criadas é que podemos interpretá-las e analisá-las de maneira mais adequada, seja para uma leitura fiel deste repertório ou para releituras.

Referências bibliográficas

ADAM, Kyle. Theories of Chromaticism from the Late Sixteenth to the Early Eighteenth Century. *Theoria*, Texas, v. 14, p. 5-40, 2007.

BERGER, Karol. *Theories of Chromatic and Enharmonic Music in Late 16th Century Italy*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus. *Fundamentals of Music*. Trad. Calvin M. Bower. New Heaven: Yale University Press, 1989.

CADÊNCIA. *In*: MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?id=bRoA. Acesso em: 24 nov. 2020.

GOMBOSI, Otto. Key, Mode, Species. *Journal of the American Musicological Society*, [*S. l.*], v. 4, n. 1, p. 20-26, 1951.

KAUFMANN, Henry William. Introdução. *In*: VICENTINO, N.; KAUFMANN, H. W. (ed.). *Nicola vicentino Opera Omnia*. [*S. l.*]: American Institute of Musicology, 1963. vii-ix.

MANIATES, Maria Rika. Nicola Vicentino's Reconstruction of the Ancient Greek Genera. *Revista de Musicología*, [*S. l*], v. 16, n. 3, p. 1294-1314, 1993.

MEIER, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*: nach den Quellen dargestellt. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso. Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century. *Musica Theorica*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 113-138, 2016.

ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Musice active micrologus*. Leipzig: Valentin Schumann, 1517.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music*: Learning from the Theorists. Oxford: Oxford University Press, 2011.

VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555.

VICENTINO, Nicola. *Madrigali a cinque voci di l'arcimusico Don Nicola Vicentino pratico et theorico et inventore delle nuove armonie*. Milan: Paolo Gottardo Pontio, 1572.

[48] Original: "[...] cadences are frequently inaudible in performances of 16th-century polyphony" (SMITH, 2011: 71).

VICENTINO, Nicola. *Nicola vicentino Opera Omnia*. Editado por Henry William Kaufmann. [*S. l.*]: American Institute of Musicology, 1963. Partitura.

WEST, Martin Litchfield. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Institutioni Harmoniche*. Venice: Francesco Sanese, 1558.

Marcos Pupo Nogueira é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (2003) e livre-docente pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Desde 2004 é professor do Instituto de Artes da UNESP, onde atua na interseção da Teoria Musical, Análise e História com vários trabalhos e orientações dirigidos à teoria e análise da música polifônica do Renascimento. Possui ainda trabalhos na área de processos temáticos principalmente relativos à música de Carlos Gomes. Líder do grupo de pesquisa Teorias da Música, com várias publicações em periódicos nacionais e internacionais. E-mail: marcos.pupo@unesp.br

Maria Clara Peinado Pereira é mestranda (com bolsa CAPES) no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), na área de Teoria e Análise Musical. É bacharela em Música com habilitação em Composição pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa na área de teoria e análise de música renascentista, com foco na música cromática do século XVI e no estudo e desenvolvimento de ferramentas analíticas para este repertório. É membro do grupo de pesquisa Teorias da Música (CNPq). E-mail: clara.peinado@unesp.br