DOI 10.20504/opus2018c2407

Os príncípios do contraponto segundo Andreas Ornithoparchus em *Musice active micrologus* (1517): tradição, comentários e tradução

Carlos Cascarelli Iafelice
(Universidade Estadual Paulista, São Paulo-SP)

Resumo: Este estudo consiste na realização da tradução comentada dos "princípios do contraponto" presentes no quarto livro de *Musice active micrologus* (1517) de Andreas Ornithoparchus. Como tratado de música prática inserido no contexto da *Lateinschule*, esta fonte é um "compêndio" cuidadosamente organizado a partir de tratados do final do século XV, incluindo os documentos provenientes da chamada "Escola de Colônia". *Musice active micrologus* insere-se entre dois pontos significativos da teoria musical alemã no século XVI: o início de uma proposta pedagógica desenvolvida essencialmente por Wollick, Schanppecher e Cochlaeus e as mudanças paradigmáticas promulgadas pela "*musica poetica*" proposta por Dressler. Desta maneira, o exame dos elementos do contraponto ao longo do quarto livro deste tratado corrobora para uma compreensão das estruturas contrapontísticas, sobretudo cadenciais, provenientes deste contexto. Os comentários à tradução compreendem sínteses esquemáticas, conceituais e analíticas, que incluem a crítica ao processo das formulações inferidas por Ornithoparchus. Através de uma abordagem comparativa, examina-se possíveis caminhos da tradição teórica utilizada como fundamentação para os argumentos do autor.

Palavras-chave: Contraponto. História da teoria musical. Música renascentista. Fontes primárias. Análise musical.

The Principles of Counterpoint According to Andreas Ornithoparchus in *Musice active micrologus* (1517): Tradition, Comments and Translation

Abstract: This study consists of the commented translation of the "principles of counterpoint" present in the fourth book of *Musice active micrologus* (1517) by Andreas Ornithoparchus. As a practical music treatise inserted in the context of *Lateinschule*, this source is a carefully compiled "compendium" from the late 15th century treatises, including documents from the so-called "Cologne School". *Musice active micrologus* is inserted between two significant aspects of German music theory in the sixteenth century: the beginning of a pedagogical proposal developed essentially by Wollick, Schanppecher, and Cochlaeus, and the paradigmatic changes promulgated by the *"musica poetica"* proposed by Dressler. In this way, the examination of the elements of counterpoint throughout the fourth book of this treatise corroborates for an understanding of the contrapuntal structures, mainly cadential, from this context. Comments on the translation comprise schematic, conceptual and analytical summaries that include criticism of the formulation process inferred by Ornithoparchus. Possible traditional theoretical paths used as a basis for the author's arguments are examined through a comparative approach.

Keywords: Counterpoint; history of music theory; Renaissance music; primary sources; music analysis.

IAFELICE, Carlos Cascarelli. Os príncípios do contraponto segundo Andreas Ornithoparchus em *Musice active micrologus* (1517): tradição, comentários e tradução. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 149-201, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2407

Bolsista FAPESP, processo no. 2017/18258-5.

Submetido em 23/04/2018, aprovado em 21/07/2018.

> Germani vero: quod pudet dicere: vt lupi vllulant. Et cum sit melius familiaritatem destruere. quam contra veritatem aliquid temere diffinire: Ueritas dicere cogit: quod amor patrie propalare repreheudit. Germania cantores plures: musicos paucos nutrit[1] (Andreas Ornithoparchus).

A insatisfação do teórico e professor alemão de Meiningen, Andreas Ornithoparchus [Vogelhofer ou Vogelmaier] (c.1490), demonstrada no penúltimo capítulo do quarto livro de seu tratado, *Musicae active micrologus*[2] (Leipzig, 1517), aparenta ter sido uma das razões motivadoras para a publicação deste "compêndio". Na porção do texto apresentada na epígrafe, a qual é precedida por comentários comparativos sobre diversos cantos provenientes de nações musicais influentes na Europa (especificamente ingleses, franceses, espanhóis e italianos), Ornithoparchus critica a maneira como a escolha de jovens cantores é realizada pelos magistrados incumbidos desta tarefa, dizendo que são "escolhidos pela estridência de suas vozes e não pela experiência nas artes"[3] (ORNITHOPARCHUS, 1517, cap. VIII: f.52r, tradução nossa). O conteúdo deste comentário é possivelmente influenciado pelo célebre compositor e organista Arnolt Schlick[4], a quem o quarto livro é dedicado – uma que vez que Ornithoparchus possuía uma carreira essencialmente humanista[5].

Micrologus dedica-se à música prática (a *musica activa*, em contraposição à *musica theoretica*), consistindo, em termos gerais, de um epítome realizado a partir essencialmente das formulações presentes nos tratados do final do século XV e início do XVI. Ao longo da explanação presente nos quatro livros que compõem a obra, nenhuma "quebra paradigmática" da teoria vigente é oferecida. Entretanto, é possível afirmar que a maior originalidade reside nas características do método

[1] "Os alemães, dos quais eu posso dizer com convicção, uivam como lobos. Pois é melhor destruir a amizade íntima do que determinar qualquer coisa contra a verdade. Eu sou compelido pela sinceridade a dizer que o amor pela pátria repreende a propagação. A Alemanha nutre muitos cantores, mas poucos são os músicos" (ORNITHOPARCHUS, 1517, cap. VIII: f.52r, tradução nossa).

[2] A partir deste ponto, o tratado será referenciado como *Micrologus*.

[3] "Magistratus enim: quibus hec res commissa est: Cantores secundum vocis asperitatem, non artis peritiam". (ORNITHOPARCHUS, 1517, cap. VIII: f.52r.)

[4] Arnolt Schlick escreveu *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511), "o primeiro abrangente tratado para órgão que apresentava uma disposição idealizada de um órgão com dois manuais (*Hauptwerk* e *Rückpositiv*, adicionado da divisão do pedal), incluindo discussões sobre dimensões, metais dos tubos, foles, afinação e posicionamento do órgão" ("It is the first comprehensive organ treatise, presenting an idealized disposition of a two-manual organ (Hauptwerk and Rückpositiv, plus a Pedal division) and discussions of scaling, pipe metals, windchests and bellows, tuning, and placement of the organ") (KASSEL; BUSH, 2006: 495, tradução nossa).

[5] Embora tenha proferido palestras sobre música nas universidades de Tübingen, Heidelberg e Mainz (DEFORD, 2015: 23), atuou também como compositor, sua carreira humanista é essencialmente predominante – aspecto relativamente comum a alguns tratadistas deste contexto, assim como Heinrich Glareanus, por exemplo. Niemöller relata que Ornithoparchus inicia a formatação de seu tratado musical a partir da sua matrícula na Universidade de Rostock em 1512, obtendo o posto de reitor da escola paroquial de St. Ludgeri em Münster em 1514. Durante sua formação em Rostock, escreveu sua gramática latina, *Enchiridion latinae constructionis*, publicada por Jacobus de Breda em Deventer (Países Baixos) em 1515. No mesmo ano de sua primeira publicação, segue para a Universidade de Tübingen e, a partir de então, apresenta-se como *Artium Magistri* ou "Mestre das Artes" (NIEMÖLLER, 2002: 746), como consta na capa de *Musica active micrologus*. Portanto, o tratado é relacionado principalmente à sua formação em Tübingen, como afirma Susan Forscher Weiss (2010: 217). Os traços composicionais de Ornithoparchus podem ser vistos, por exemplo, na publicação sem nome realizada em Frankfurt de 1535, indentificada como RES VM7-504 na Bibliothèque Nationale de France, o qual é indexado como um dos compositores (obra XXIX) em uma extensa coletânea de motetos e chansons, incluindo obras de Compère, Isaac, Willaert, entre outros compositores.

pedagógico elaborado para a articulação e organização das ideias derivadas dos documentos da chamada *Kölner Schule* ou Escola de Colônia representados sobretudo por Wollick, Schanppecher e Cochlaeus. Assim como aponta Niemöller em *Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen* (2003), o tratado *Opus aurem*, de Wollick e Schanppecher, publicado em 1501, representa um "novo tipo de livro universitário"[6] (2003: 80), sendo este, como cita Ruth Deford, o "mais antigo trabalho da 'Escola de Colônia' e o primeiro livro didático de música publicado"[7] (2015: 21). Esta motivação decorre do processo do que Niemöller chama de *neuen Studia Humanitatis*: uma posição em que a música começa a ser compreendida em uma condição intermediária entre a "ciência sonora do número" (*musicae scientiae est numerus sonorus*)[8] e a *ars poetica* (2003: 80).

Assim, a mudança de posição da música nas artes liberais corroborou a necessidade de proporcionar aos jovens estudantes um material que trouxesse uma síntese entre a *theoretica* e a prática musical vigente, configurando um método eficaz aos propósitos daquele contexto. Pode-se entender que, desde então, este estilo "conciso" constitui uma tradição metodológica especialmente voltada a uma demanda escolástica específica, sobretudo na Alemanha[9].

Ao longo do século XVI é possível observar três categorias de tratados relacionados a este conceito. Nos tratados do início do século, constata-se uma abordagem sobretudo diretiva, com traços especulativos que fundamentam a compreensão da gramática musical vigente (notação, mensura, solmização, modos etc.) – incluindo, em alguns deles, regras do contraponto e elementos da formação de estruturas cadenciais. Ainda de acordo com Niemöller (2003: 80), a atenção demonstrada pela abordagem de elementos fundantes da composição musical em nível estudantil relaciona-se com a pedagogia incipiente da *ars versificandi* como disciplina a qual pode ser instruída e aprendida por via da *ars poetica* – ou seja, um indicativo de que a *compositio* musical também passa a ser uma disciplina ensinada por moldes similares à arte das palavras[10]. Na segunda categoria constam os tratados publicados a partir de meados do século XVI – sobretudo com aqueles com forte influência dos ideiais da Reforma protestante –, nos quais configuram-se por meio de uma abordagem diretamente relacionada com a prática musical propriamente dita, contando apenas com brevíssimas explanações sobre os elementos da gramática musical, com muitos exemplos a duas e três vozes. A explicação conceitual nestes casos é simples e direta, sem a fundamentação típica dos tratados anteriores. Heinrich Faber, no proêmio de seu famoso *Compendiolum musice pro incipientibus* (ou *Compêndio musical para iniciantes*) – que conta com aproximadamente 30 publicações entre 1548 e 1598 (NIEMÖLLER, 2003: 91) –, justifica esta abordagem concisa, fundamentando-se em Horácio (*Ars Poetica,* versos 335-337), citando: "se ofereceres algum

[6] "Neuen Typus eines Universitätslehrbuches" (NIEMÖLLER, 2003: 80).

[7] "The earliest work of the Cologne school (and the first printed textbook on music) was the 1501 Opus aurem by Wollick and Schanppecher" (DEFORD, 2015: 21).

[8] Posição descrita no prefácio de *Clarissima plane atque choralis musice* (1501), de Balthasar Prasperg.

[9] Entre os muitos tratados alemães do século XVI que se ocupam desta metodologia, além de *Musicae active micrologus* de Ornithoparchus: *Opus aurem* (1501) de Wollick e Schanppecher; *Musica* (1507) e *Tetrachordum musices* (1511) de Johannes Cochlaeus*; Musicae ide est, artis canendi* (1537) de Sebald Heyden; *Compendiolum musice pro incipientibus* (1548) de Heinrich Faber; *Compendium musicae, pro illius artis tironibus* (1591) de Adam Gumpelzhaimer, entre outros.

[10] Observa-se que esta abordagem, evidentemente, já começa a ser projetada de maneira mais incisiva e frequente desde, ao menos, os tratados do século XIII e XIV. Os tratados da *ars discanto* e *ars contrapunctus* prestavam a este objetivo. No entanto, o que se entende da posição de Niemöller é principalmente a mudança do meio para qual este assunto (composição) começa a ser escrito, configurando-se, neste caso, também uma disciplina formativa e não destinada aos já iniciados.

preceito, sê breve, para que os espíritos dóceis apreendam rapidamente tuas lições e os conservem com fidelidade"[11] (FABER, 1548: proêmio, tradução nossa). Contemporaneamente a Faber, observa-se uma terceira vertente de tratados musicais. Nestes casos, a *ars poetica* exerce papel primordial na estrutura das formulações e conceitos, constituindo uma importante conjunção entre a tradição musical e a retórica de Cícero e Quintilianus. Talvez a mais significativa fonte musical que emerge deste contexto alemão seja *Praecepta musicae poeticae* (1914-1915 [1563]), de Gallus Dressler. Tais preceitos irão prevalecer e fundamentar a tratadística musical que se utiliza de elementos da retórica, constituindo-se como significativa ferramenta analítica. Esta tradição encontra em *Musica poetica* (1606), de Joachim Burmeister, um ponto marcante na história da análise musical: além de fornecer uma clara definição do termo análise e sistematizar o processo analítico a partir de estruturas da retórica, as informações formam um aparato técnico utilizado para análise do moteto *In me transierunt*, de Orlando di Lassus.

Se voltarmos a atenção para a abordagem aplicada em *Micrologus* de Ornitoparchus, sobretudo no quarto livro, é possível constatar um grande número de elementos técnicos – até mesmo analíticos – para a composição a partir dos preceitos da tratadística do final do século XV. Neste caso, a exposição mantém a erudição dos tratados da "Escola de Colônia", embora com a presença de uma versão expandida de certos conceitos, incluindo uma organização mais sistemática. Assim, o tratado é um extrato do momento transitório entre a tratadística inferida pelos autores da *ars contrapunctus* do final século XV e a abordagem de Faber – juntamente com as teorias promulgadas por Dressler.

Sabe-se que a publicação de *Micrologus* alcançou certa notoriedade e prestígio pelo volume considerável de reimpressões realizadas em Leipzig – em 1519, após as duas primeiras edições de 1517 –, e também sob o título *De arte cantandi micrologus*, em Colônia (1524, 1533 e 1535), e novamente em Leipzig (1555). A influência de suas formulações pode ser observada por meio de citações literais realizadas, por exemplo, por autores tanto na Itália, como Angelo Piccitono em *Fior angelico di musica* (Veneza, 1547), quanto na Alemanha, como Claudius Sebastiani em *Bellum musicale* (Strasburg, 1563). Sua popularidade também é percebida quase um século depois de sua primeira publicação, influenciando o célebre alaudista inglês John Dowland a realizar a tradução deste tratado sob o título *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: Containing the Art of Singing*[12]*,* publicada em Londres em 1609. Mesmo em tempos da predominância dos escritos de Thomas Morley (*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597), o qual contava com uma formulação atualizada (decorrente de sua experiência como compositor e influência dos preceitos da teoria zarliniana), Dowland, apoiando-se na fama de Ornithoparchus, parece preferir a pedagogia de *Micrologus* às demais correntes contemporâneas, como relatado no prefácio de sua edição[13]:

> Ao leitor: em todos os tempos, em todas as artes, excelentes homens entregaram suas observações à posteridade, assim, levando as artes para uma asseveração e perfeição. Entre os quais não há escritor mais digno na

[11] "Quidcquid praecipies esto brevis, ut cito dicta percipiant animi docilesm teneantque fideles" (FABER, 1548, proêmio).

[12] Contemplando assim, de certa maneira, ambos os títulos das publicações anteriores: *Musicae active micrologus* e *De arte cantandi micrologus.*

[13] Ainda que a ênfase retórica e o uso do discurso superlativo sejam comuns aos tratados deste contexto, principalmente como argumentação de convencimento ao leitor – e naturalmente ao patrocinador, Robert Cecil (1° Earl de Salibury), já homenageado na dedicatória do mesmo tratado.

> arte da música do que este autor, Ornithoparchus, cuja obra tornei familiar a todos que falam a nossa língua[14] (DOWLAND, 1609: prefácio, tradução nossa).

Considerando este contexto, este estudo propõe a tradução comentada dos sete primeiros capítulos do quarto e último livro[15], intitulado *Contrapuncti principia elucidans* ("A elucidação dos preceitos do contraponto"), da edição de *Musica active micrologus,* publicada inicialmente em Leipzig em 1517. A argumentação aqui apresentada inicia-se pelos comentários referentes ao quarto livro, os quais são divididos em dois grupos, e, então, sucedidos pela tradução propriamente dita. O primeiro grupo de comentários refere-se à comparação dos conceitos a partir de um conjunto de tratados anteriores (explicitamente citados ou não), que exercem papel fundamental para as formulações de Ornithoparchus. O segundo grupo tem o propósito de relacionar os capítulos IV a VII de *Micrologus* às sínteses e exemplos musicais dos preceitos apresentados, com o intuito de proporcionar maior clareza à compreensão dos elementos presentes originalmente no texto.

Comentários sobre *Musice active micrologus*

No início de *Micrologus*, Ornithoparchus descreve os principais nomes a serem utilizados como fundamentação de sua obra, separando-os em duas categorias: teóricos e práticos. Entre os teóricos, cita: Boethius, Plutarco, Agostinho, Gaffurius, Giorgio Valla e Jacques Lefrèvre d'Ètaples; e entre os práticos: Guido d'Arezzo, Johannes Pontifex Romanus, Divus Bernardus (São Bernardo), Beato Gregório, Berno von Reichenau e Johannes Tinctoris. No entanto, ao longo do quarto livro, observa-se, de um lado, a predominância das formulações derivadas de Franchinus Gaffurius e Johannes Tinctoris, provenientes da tradição italiana[16], e do outro, concordâncias com os escritos da "Escola de Colônia" (Wollick, Schanppecher e Cochlaeus) anteriores à sua obra.

Se separarmos as definições conceituais mais significativas dos sete capítulos que compõem a argumentação dos "preceitos do contraponto", é possível verificar a presença ativa de ambas as tradições tratadísticas mencionadas – ora por formulação destes autores, ora por apropriação de outros autores por eles citados. As múltiplas citações para um mesmo conceito destacam-se como característica latente ao longo da dissertação do autor, provavelmente em decorrência de sua formação acadêmica humanista e do caráter de "compilação" aplicado ao tratado. Ornithoparchus, ao comentar o homenageado organista Arnolt Schlick, expressa a sua intenção concernente ao último livro: "Neste último livro, recolhi as regras do contraponto de vários lugares, de comum

[14] "To the Reader: Excellent men have at all times in all Arts delivered to Posteritle their observations, thereby bringing Arts to a certainty and perfection. Among which there is no Writer more worthy in the Art of Musicke, than this Author Ornithoparchus, whose Worke, as I have made it familiar to all that speake our Language" (DOWLAND, 1609: prefácio).

[15] Devido ao objetivo deste estudo, a parte introdutória do quarto livro, bem como o último capítulo (cap. 8, *De vario canentium ritu ac decem canendi mandatis*), não foi considerada na tradução integral. No entanto, quando relacionada ao objeto deste estudo, fora incluída como argumentação na exposição dos comentários.

[16] Franchinus Gaffurius (1451-1522), de Lodi (Itália), exilado em Nápoles em 1478 (onde publicou seu *Theoricum opus* em 1480), estabeleceu-se em 1484 como *maestro di capella* na Catedral de Milão (BLACKBURN, 2002, v.9: 411). Johannes Tinctoris (c.1435-1511), apesar de franco-flamengo (de Braine-l'Alleud), estabeleceu-se em 1472 no Reino de Nápoles, a servir o Rei Ferrante I como cantor da capela real, tornando-se conselheiro legal e tutor da corte em teoria e prática musical, período em que produziu seus escritos musicais mais significativos (WOODLEY, 2002, v. 25: 498).

fruto dos estudiosos. Ofereço a ti para apreciação [e] ao teu exame o exponho, à vossa opinião eu o submeto"[17] (ORNITHOPARCHUS, 1517: f.45r, tradução nossa).

Mesmo que *Micrologus* seja uma obra destinada a estudantes, a informação contida principalmente nos capítulos V e VI pode fornecer material significativo para a compreensão de estruturas do repertório do início do século XVI. Por esta razão, durante a exposição dos comentários dos respectivos capítulos, são aplicadas, quando necessário, análises gráficas aos exemplos fornecidos pelo próprio autor, e, em alguns casos, excertos de obras do repertório contemporâneas ao tratado, considerando os compositores citados no capítulo VIII do segundo livro da mesma obra[18].

Comentários sobre o capítulo I. No primeiro capítulo do quarto livro, o autor enfatiza a diferença entre o cântico monofônico, dos antigos, e o "atual" polifônico[19], descrevendo que a "diligência" ou a "investigação" dos elementos inferidos a uma obra polifônica é chamada de "contraponto" pelos músicos práticos.

Após a definição geral, o autor apresenta três diferentes acepções sobre o conceito de contraponto, complementares entre si. A primeira definição relaciona o contraponto a um canto submetido tanto aos intervalos (medidos pelo monocórdio) quanto à mensura. Esta definição é fundamentada, como apontada por Ornithoparchus, no primeiro capítulo do terceiro livro de *Practica musicae* (1496), de Gaffurius[20]. O mesmo conceito é compartilhado por Cochlaeus em *Musica* (1507, lib. III, cap. IV), como pode ser observado na tabela comparativa[21] (Tab. 1).

Gaffurius, *Practica musicae* (1496), lib. III, cap. 1: Contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione & temporis mensura.	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), Lib IV. cap. I:** […] Vel ut Franchinus libro 3 cap. 1 scribit, Est ars flectendi cantabiles sonos, proportionabili dimensione, ac temporis mensura.
J. Cochlaeus, *Musica* (1507), lib. III, cap. IV: Contrapuntus est ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura.	[…] ou como Gaffurius escreve no liv. 3, cap. 1, é a arte de flexionar sons cantáveis pela razão da grandeza proporcionada [pelos intervalos] dentro da mensura temporal.

Tab. 1: Relações entre fontes sobre a primeira definição do termo *Contrapunctus* presente no tratado.

[17] "Contrapuncti normas, sparsim pro communi studiosorum fructu, hinc et hinc collectas: in hunc postremo comportavi librum. Quem tibi trutinendum offero, tuo examini subijcio, arbitrio tuo submitto" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f.45r).

[18] Ornithoparchus lista compositores que, pela "arte" de suas obras, possuem suas autoridades provadas (*Quotum autem probata est auctoritas*), sendo eles (mantendo-se a ordem original): Jo[h]annes Ockekem (Ockeghem); Jo[h]annes Ti[n]ctoris; Loyset [Compère]; [Guiselin] Verbonet; Alexander Agricola; Jacobus [Jacob] Obrecht; Josquin [Desprez]; Petrus de larue [Pierre de la Rue]; Henricus [Heinrich] Isaac; Henricus [Heinrich] Fynck; Anto[n]us [Antoine] Brummel; Mattheus Pipilare; Georgius [Georg] Brack; Erasmus Lapicida; Caspar Czeys; Conradus Reyn.

[19] Cita o moteto canônico *Deo gratias* (a 36 vozes), de Ockeghem, como um marco representativo desta tradição plurivocal.

[20] Giorgius Anselmus, anterior a Gaffurius, apresenta a mesma formulação: *Est harmonica ars inflectendi voces cantabiles cum proportione et temporis mensura* (*De musica*, 1961 [c.1434]: 82).

[21] As "tabelas comparativas" presentes nos comentários relacionam prioritariamente o texto latino (e os termos nele apresentados) entre Ornithopachus e suas possíveis fontes de consulta – algumas citadas explicitamente e outras apenas sugeridas. Por isso, a tradução é fornecida apenas para a citação à direita (de Ornithoparchus). Quando há a necessidade de relatar alguma diferença acentuada ou significativamente importante ao conceito proposto pelo autor, uma tradução comentada é fornecida no corpo do texto.

A segunda definição apresenta o caráter improvisatório decorrente do ato de *sortisare*[22], o qual indica a adição de vozes improvisadas à uma melodia dada (*cantus prius factus*), ou seja, um processo inerente ao ato de *ad sorte cantare* ("a cantar pela sorte") – ao contrário do ato de *componere* (o qual é escrito). Esta definição é corrente desde 1476, ao menos, sendo apresentada no tratado anônimo *Natura delectabilissimum* (SACHS, 1996: 25) e incorporada a explicações sobre o mesmo assunto nos tratados de Wollick/Schanppecher (*Opus aurem,* 1501) e Wollick (*Enchiridion musices,* 1509). Observa-se que a descrição é essencialmente a mesma se comparada aos autores da "Escola de Colônia", significando "adições melódicas improvisadas a um *cantus planus* previamente composto" (Tab. 2).

A abordagem da prática da *sortisatio* como segunda definição para contraponto revela-se significativamente importante, pois, desta maneira, entende-se que a improvisação contrapontística constitui um processo elementar de sua prática. Este entendimento é observado inclusive em *Natura delectabilissimum*, no qual o autor aponta: "pode-se reconhecer o contraponto sem *composicione*, mas não o inverso"[23].

Anon., *Natura delectabilissimum,* 1476 apud Sachs (1996: 25): […] different tamen rationibus quia modus componendi [quoad diversarum vocum compositionem, contrapunctu vero] consideratur quoad cantus plani sortisationem. Et sortisare est aliquem cantum diversis melodijs improvise ornare. Sequitur ergo correlative quod aliquis potest noscere contrapunctum sine composicione sed non econverso, quia qui scit componere, contrapunctum faciliter ex hijs potest formare quare ut predixi.	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. I:** Contrapunctus vero est plani cantus diuersis melodijs, subita ac improuisa, ex sorte ordinatio. Unde sortisare, est planum cantum, certis consonantijs, et improuiso ordinare O contraponto é a súbita e a improvisada ordenação do cantochão por diversas melodias. Por isso, *sortisare* significa ordenar um cantochão por meio de certas concordâncias improvisadas.
Nicolaus Wollick/ Melchior Schanppecher, *Opus aurem* (1501), IV: Est enim sortisare, ut summatim dicamus, cantum nonnullum diversis melodiis improvise ordinare.	
Nicolaus Wollick, *Enchiridion musices* (1509), lib. VI: Contrapunctus vero ad plani cantus sortisationem Unde sortisare est quemlibet cantum variis, cum concordia, modulationibus repente ordinare.	

Tab. 2: Relações entre fontes sobre a segunda definição do termo *Contrapunctus* presente no tratado, o qual Ornitoparchus correlata com a prática da *sortisatio'*.

[22] A transformação do substantivo *sors* (sorte) em verbo.

[23] Entendimento vigente em tratados posteriores, principalmente italianos, no final do século XVI e ao longo do XVII, como em Valerio Bona (*Regole del contraponto et compositione*, 1595), "E però volendo tu esser buono Compositore, bisogna prima, che tu sij buono Cantore, & buono Contrapuntista" ("e, contudo, desejando ser bom compositor, é necessário primeiro que sejas bom cantor e bom contrapontista") ; e Zacconi (*Prattica di musica* II, 1622, III: 35), "io hò havuto sol mira […] di far un buon Contrapuntista alla mente, dalla cui professione poi ne nasce il buon Compositore" ("eu tive apenas um objetivo [...] de fazer um bom contrapontista *alla mente*, cuja desta profissão nasce um bom compositor").

A terceira e última definição de contraponto apresentada por Ornithoparchus relaciona-se com as primeiras frases do terceiro livro de *Practica musicae* de Gaffurius – relação não indicada pelo autor. Este conceito se baseia na interpretação de Gaffurius a partir da definição supostamente realizada por Bacchius Velho (*Bacchius senex*), o qual comenta sobre a propriedade polifônica da composição musical (Tab. 3).

Gaffurius, *Practica musicae* (1496), lib. III, cap. I: Harmonici modulaminis Genus auctore Baccheo est mos uniuersum quid subindicans diuersas in se habens ideas idest exemplaria: seu diuersas cantilenae compositiones: quod quidem *contrapunctum vocamus: quasi concordem concentum extremorum sonorum inuicem correspondentium contrapositis notulis: arte probatum* (grifo nosso). **Nicolaus Wollick, *Enchiridion musices* (1509), lib. VI:** vocamus quasi concordem concentum extremorum sonorum inuicem correspondentium contrapositis vocibus arte probatum.	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. I:** Dicitur autem Contrapunctus: auctore Bacheo: quasi contrapositis vocibus, concors concentus: arte probatus. Entretanto, Bacchio diz que 'contraponto' são vozes contrapostas [umas às outras], com harmonias concordantes, aprovadas pela arte.

Tab. 3: Relações entre fontes sobre a terceira definição do termo *Contrapunctus'*.

Assim como cita Paolo Vittorelli, a "interpretação distorcida" percebida pela incongruência decorre da fundamentação polifônica[24] de um conceito originalmente monódico do antigo mestre grego (séc. II e III d.C.). A dubiedade pode ter sido derivada de traduções equivocadas das quais Gaffurius se utilizou para fundamentar o seu argumento (VITTORELLI, 2014: 34). No entanto, Ornithoparchus encerra a primeira parte do primeiro capítulo sem nenhuma reflexão sobre este assunto em particular, provavelmente fazendo-se valer da síntese que permeia todo *Micrologus*, bem como da veracidade comprovada a partir da reputação de Gaffurius.

Na seção I.a é iniciada argumentação sobre divisão do contraponto em duas categorias principais: "simples" (*simplex*) e "colorida" (*coloratus*). Esta divisão, também utilizada por Schanppecher e Wollick, é organizada por Tinctoris em *Liber de arte contrapuncti* – embora utilize o termo *diminutus* ao invés de *coloratus*. Se compararmos esta terminologia àquela aplicada por Ornithoparchus, apesar de terem significados semelhantes, ambas diferem em detalhe: a propriedade estrutural de notas de menor valor – formantes de um ornamento, por exemplo – é compreendida por meio do primeiro termo; já o aspecto visual dessas notas de menor valor compreende-se por meio do segundo. O termo *coloratus* também possui uma relação mais próxima à propriedade cromática das notas, pela solmização das sílabas *mi* e *fa* da *musica ficta* – na descrição de Gaffurius (*Practica musicae*, 1496, lib. II, cap. XIII), em concordância com teóricos anteriores como Jacobus Leodiensis (ou Magister Jacobus de Ispania) em *Speculum musicae*

[24] "Segundo o autor Bacchio, a disciplina da composição musical é a regra universal que, indicando as diversas ideias – ou seja, os exemplares ou os diversos modos de fazê-las ressoarem juntas em uma cantilena (coisa que chamamos de contraponto) –, é quase uma concordância harmônica de sons extremos aprovada pela arte, que se correspondem reciprocamente por meio de notas colocadas umas contra às outras" (GAFFURIUS, 1496, lib. III, cap. 1, tradução nossa).

(c.1340, lib. V, cap. X)[25]. No entanto, o termo utilizado por Ornithoparchus (*coloratus*) remete-se ao entendimento realizado por Giorgius Anselmus em *De musica* (1961 [c.1434]: 180), designando-o para representar notas de menor valor dentro da tradição da notação branca, ou seja, priorizando o aspecto visual (Tab. 4).

Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* (1978 [1477]), II, cap. XIX: Quo contrapunctus duplex sit, id est simplex et diminutus. […] Simplex contrapunctus dicitur ille qui simpliciter una nota contra aliam posita ejusdem valoris efficitur […] Diminutus autem contrapunctus ille est qui per positionem duarum aut plurium notarum contra unam, nunc per proportionem aequalitatis, nunc inaequalitatis conficitur.	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. I:** Contrapunctus duplex: Simplex scilicet et Coloratus inenitur. Simplex Est plurium cantilene partium per notas specie sibi similes, concors ordinatio. […] Coloratus autem contrapunctus, Est plurium cantilene partium, discretis concordantijs ac diuersis figuris constitutio, hoc quo sequitur modo.
Nicolaus Wollick/ Melchior Schanppecher, *Opus aurem* (1501), IV: Est tamen duplex contrapunctus: *coloratus* videlicet, cum discantus aliquis sive plures per diversas figuras fundantur, tenore quoque ex diversis notarum speciebus composito; et *simplex* quidem, hic est, cum discantus nonnullus vel plures per semibreves dumtaxat fundantur in simplici tenore ex eisdem notulis composito, et de illo contrapuncto hac parte intendimus dividentes illam in sex capitula (grifo nosso).	O contraponto distingue-se em dois [tipos]: [aqueles com] invenção simples (simplex) e colorida (coloratus). [Contraponto] 'simples' é quando a pluralidade de partes da cantilena dispõe-se em concordância por notas do mesmo tipo. O contraponto 'coloratus' constitui-se de sons produzidos pelas diversas partes da cantilena, [pelas quais,] distintas consonâncias são realizadas por figuras diversas.
Nicolaus Wollick, *Enchiridion musices* (1509), lib. VI: […] quem duplicem esse volunt. *coloratum videlicet* et *simplicem*. *Contrapunctus coloratus* est cum discantus aliquis vel tenor aut contratenor altus diuersis notularum formationibus describuntur. *Simplex* quidem hic est, cum discantus nonullus vel plures per semibreues dumtaxat fundantur in simplici tenore ex eisdem notulis composito: de quibus sequens fiet exigua et vtilis inquisitivo. (grifo nosso)	

Tab. 4: Relações entre fontes sobre a divisão do contraponto.

Para ambos os exemplos musicais que ilustram tais tipos de contraponto, Ornithoparchus escolhe uma situação cadencial. No primeiro exemplo da tradução (Fig. 18), todas as notas possuem o mesmo valor e são dispostas conforme os estereótipos clausulares apresentados no cap. V[26]. No segundo exemplo (Fig. 19), além da diferenciação dos valores entre

[25] Para maiores informações em língua portuguesa sobre o tratado de Leodensis, cf. a cuidadosa e detalhada dissertação de mestrado realizada por Fernando Schlithler da Fonseca Cardoso, *A contemplação de Deus no espelho da música: a musica speculativa no tratado Speculum Musicae* (2017).

[26] Angelo da Piccitono, em *Fior Angelico di musica* (1547) no capítulo XXX ("*Del contraponto"*), utiliza exatamente os mesmos exemplos musicais que Ornithoparchus – embora não o mencione. O mesmo ocorre com Claudius Sebastiani em *Bellum musicale,* especificamente no cap. X e no cap. XXIX, texto *verbatim* a partir do capítulo III, lib. IV de *Micrologus*.

as vozes (aspecto fundamental ao conceito de *contrapuntus coloratus*), a cadência recebe a síncopa característica da chamada *clausula formalis*. Ao longo da tratadística da música prática no século XVI, as cadências formais são distintas prioritariamente a partir deste aspecto tipológico, ou seja, com ou sem a síncopa, como a *cadentia simplex* e *cadentia duplicatae* proposta por Pietro Aron (*Libri tres*, 1516, III, f.46r), ou, ainda, a *cadenza semplice* e *cadenza diminuita* de Tigrini (*Il Compendio della musica*, 1588: 72), para citar apenas dois exemplos. Portanto, nestes casos, a tipologia cadencial é resultante da dicotomia entre ambas as categorias de contraponto.

Comentários sobre o capítulo II. No capítulo II, ao expressar suas considerações sobre consonâncias e dissonâncias, Ornithoparchus inicia fazendo-se valer de parte da definição cunhada por Boethius: "*consonantia est acuti soni grauisque mixtura*" (944, f.13v), porém, expandindo-a (Tab. 5).

Boethius, *De institutione musica* (944, f.13v): Consonantia est acuti soni grauisque mixtura. suauiter uniformiterque auribus accidens.	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV. cap. II:** Quod (Quam Consonantia duorum sonorum mixtura sit, vniformiter auribus incidens) ex inequali talium sonorum in aures incidentia euenire potissimum argumentor. Soni enim acuti celerius quam graues audiuutur […].
Gaffurius, *Extractus parvus musice* (1969 [séc. XV]), cap. 1, 74: Consonantia enim secundum Boetium est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accedens.	Tais desigualdades derivam principalmente da argumentação de que a 'consonância é a mistura de dois sons que incide sobre os ouvidos de maneira uniforme'. Portanto, os sons agudos são ouvidos mais imediatamente do que os graves […].

Tab. 5: Relações entre fontes sobre o conceito de "consonância".

Os aspectos seguintes à argumentação fundamentam-se também em Boethius, incluindo uma metáfora que estabelece a "sensação auditiva" de vozes agudas e graves à semelhança de uma "espada afiada e cega", respectivamente. Esta citação é proveniente do escritor humanista veneziano Lodovicus Caelius Rhodiginus ou Lodovico Ricchieri (1450-1520) em *Antiquarum lectionum* (1516), publicada em Veneza (e postumamente expandida em 1542). Além de comentários sobre textos antigos, Caelius escreve aspectos gerais sobre assuntos diversos, incluindo a música. A analogia é apresentada originalmente no capítulo 53 do livro X[27], como explicitamente cita o autor (Tab. 6)[28]. Nota-se que a proximidade da publicação de *Antiquarium* (1516) e *Micrologus* (1517) leva-nos a entender que Ornithoparchus provavelmente seja um dos primeiros autores musicais a se utilizar deste vasto texto geral de Caelus, influenciando, inclusive, Hermann Finck, como demonstrado em *Practica musica* (1556)[29].

[27] Intitulado "*Super vocis ratione pluscula, deque soni, ac vocis interstitio. Pollucis obscuritas illustratur. Tertiata verba quae intelligantur*".
[28] Além desta citação, outros conceitos também são utilizados ao longo do primeiro livro I de *Micrologus*.
[29] A citação ocorre nas primeiras linhas sobre "os inventores da música" (*De musicae inventoribus*), o qual cita uma passagem do livro V da mesma obra utilizada por Ornithoparchus.

Lodovici Caelii, *Antiquarum lectionum* (1516) X, cap. LIII, 538:	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. II:**
Ut enim quo in mucronem fastigiatum est, momento penetrat, quod vero hebetius retusisque est, non ita, sed cum mora & segniter. Consimilter vibrata vox & acuta auditum pervellit ac fodicat: gravis obtundit, veluti trudendo.	Soni enim acuti celerius quam graues audiuutur. Quemadmodu mucro fastigiatus momento penetrat, Quod vero hebetius est retusiusve non ita, sed cum mora et segniter: Similiter, vibrata vox audita, peruellit ac fodicat, Grauis obtundit, veluti trudendo, Scribit Celius lib. 10 ca. 53. Portanto, os sons agudos são ouvidos mais imediatamente do que os graves, assim como a ponta de uma espada afiada que penetra [rapidamente], enquanto uma [ponta] cega, assim não a faz – mas ao contrário, entra lentamente. O mesmo ocorre quando ouvimos uma aguda voz *vibrata*, que golpeia e transpassa [nossos ouvidos]; enquanto a voz grave, embota, de maneira semelhante a quando se empurra uma espada [cega] (assim como escreveu Celius, liv. 10 cap. 53).

Tab. 6: A aplicação da analogia de Lodovicus Caelius por Ornithoparchus.

No subcapítulo II.a ("Sobre as vozes"), Ornithoparchus se utiliza da elaboração expressa por Gaffurius em *Theorica musice* (1492), que, fundamentado em Ptolomeu (via Boethius), separa tipos de relações entre as vozes. Ornithoparchus se apropria não somente da essência do conceito, mas também da maneira como Gaffurius o expõe. Neste caso, a distinção estabelece quatro categorias ou qualidades relacionais: *equisonas*, *consonas*, *emmeles* e *dissonas* – Gaffurius (apoiando-se em Boethius, *Inst. mus*., V) ainda compreende uma quinta, denominada e*xmelles*[30]. De acordo com a explicação de Ornithoparchus, entende-se que o uníssono (ou unissonância) é uma redundância sonora, da mesma maneira que Gaffurius – embora o autor italiano seja mais enfático: "*unisonae sunt* […] *singulatim pulsae reddunt sonum*" (1492, II, cap. II).

Assim como consta no texto, Ornithoparchus descreve que *equisonas* (equissonância) são oitavas (simples ou compostas) tocadas conjuntamente, o que induz a sensação de unidade sonora pela qualidade do intervalo – com "pulsação similar", de acordo com Gaffurius. Já as *consonas* (consonâncias) são notas percebidas pela quinta (simples ou composta). *Emmeles*, em *Micrologus*, são destinadas às consonâncias imperfeitas, e, em *Theorica*, destina-se aos intervalos chamados "melódicos" (Tab. 7). Por outro lado, as *dissonas* (dissonâncias) são aqueles sons aos quais não se misturam ou que ofendem aos ouvidos.

Apesar da ausência da citação da quarta na fundamentação teórica, Ornithoparchus a considera uma dissonância (assim como Gaffurius em *Theorica*), como é possível observar na Fig. 20b. No capítulo IV de *Micrologus*, Ornithoparchus considera o mesmo intervalo, contudo, apenas sob o ponto de vista prático (precisamente na regra 21 dos "preceitos do contraponto").

[30] Do grego ἐκμελής (*ekmeles* ou "fora do *melos*"). Iacobus Leodiensis em *Speculum musica*e (c.1340, lib. I, cap. XXVI) menciona que, "de certa maneira são concordantes, embora não perfeitas, e segundos os antigos, não são postas entre os números das consonâncias" ("qui aliqualiter concordant, etsi non perfecte, non ponuntur in numero consonantiarum secundum antiquos"). Como define Gaffurius em *Theorica musice* (1492, lib. II, cap. II), consiste de sons que "não se aceitam, [um ao outro,] em harmonia" ("exmelles enim sunt, que non recipiuntur in consonantiarum coniunctione"). Na consideração de Georgius Anselmus em *De musica* (1961 [c.1434], lib. III, cap. V), o termo é compreendido como sons "ineptos e dissonos" ("voces ecmeles, ineptas et dissonas").

Gaffurius, *Theorica musice* (1492) lib. II, cap. II:	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. II:**
Sed Phtolomeum coniunctarum uocum differentias hoc ordine legimus contractasse Voces inquit inter se uel unisonae sunt: uel nonunisonae. Non unisonarum uocum Aliae quidem sunt aequisonae: Aliae consonae: Aliae emmeles: Aliae dissonae: Aliae exmeles.	Quoniam similitudo vocum consonantiam non parit, sed dissimilitudo. Uocum igitur alie vnisone dicuntur, alie non. Unisone sunt: quarum vnus est sonus. Non vnisone vero quarum vna grauior, altera acutior est. Non vnisonarum. alie equisone, alie consone, alie Emmeles, alie dissone. As vozes semelhantes[31] apenas as dessemelhantes. Entretanto, vozes ditas uníssonas, na verdade não são uníssonas de fato. Uníssonas são aquelas cujo som é apenas um. Dentre as vozes não uníssonas de fato, umas são graves e outras são agudas. Ao invés de uníssonas, algumas são equisonas; algumas consonas, outras *emmeles*, enquanto outras, dissonas.

Tab. 7: A relação do "uníssono" entre Gaffurius e Ornithoparchus.

Durante a exposição do subcapítulo II.c, a argumentação sobre a consonância volta a ser discutida. De maneira complementar, o autor apresenta uma citação de Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium,* 1474) e Jacobus Faber Stapulensis (*Elementa musicalia,* 1496), as quais se remetem a Boethius – especialmente a segunda, pois *Elementa musicalia* (1496) trata-se de um compêndio das doutrinas apresentadas pelo antigo autor romano. Portanto, de maneira geral, não há nenhum acréscimo essencial à citação representada pela Tab. 5. Este fato talvez seja um indício de um posicionamento para mostrar ao leitor a apropriação do mesmo conceito por teóricos mais recentes[32].

Neste caso, como se trata de um conceito fundamental – e este fundamentado no célebre *De institutione musica* –, muitos outros autores (inclusive aqueles do final do século XV e início do XVI) se apropriaram do mesmo conceito, conforme apresentado na Tab. 8.

Neste subcapítulo, Ornithoparchus faz uso de um breve gráfico explicativo (Fig. 20a) que sintetiza a formulação teórica previamente apresentada. Neste caso, por "consonância" (perfeita e imperfeita) o autor entende os intervalos uníssono, terça, quinta, sexta e suas respectivas oitavas e duplas oitavas.

Boethius, *De institutione musica* (944, f.13v): Consonantia est acuti soni grauisque mixtura. suauiter uniformiterque auribus accidens. **Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (1474), cap. III:** Consonantia est sonorum diversorum mixtura dulciter auribus conveniens, et haec aut perfecta aut imperfecta est. *Terminorum musicae diffinitorium*	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. II:** Vel est (ut Tinctor scribit) diuersorum sonorum mixtura: dulciter auribus conveniens. Vel secundum Stapulensem libro tertio. Est soni acuti gravisque mixtura: suauiter, uniformiterque, auribus incidens. Ou, como Tinctoris escreveu, é a mistura de diversos sons a qual é docemente prazerosa aos ouvidos. Ou, de acordo com Stapulesem [Jacobus Faber Stapulensis] no Lib. III, é a mistura de sons agudos e graves que incidem suavemente e uniformemente nos ouvidos.

Tab. 8: Outras relações entre fontes sobre o conceito de "consonância".

[31] Incluindo o uníssono, compreendido como uma redundância sonora.

[32] Uma vez que Ornithoparchus, assim como demonstrado anteriormente, certamente conhecia os escritos de Boethius por sua própria fonte.

Gaffurius, *Theorica musice* (1492), cap. III: Et ueluti consonantia in sonis est acuti soni grauisque mistura suauiter uniformiterque auribus accidens ut habetur primo musices Boetii ita debita partium coaptatio seu conuenientia uniuscuiusque compositi dicta est consonantia	
Jacobus Faber Stapulensis, *Elementa musicalia* (1496), f.f6r: Consonantia est soni grauis, acutique mixtura: suauiter, vniformiterque auribus incidens: ex multiplici aut superparticulari ratione perfecta	
Wollick, *Enchiridion musices* (1509), cap. II: Unde consonantia est dissimilium inter se vocum in vnum redacta concordia. Uel (vt vult Tinctor) diuersorum sonorum mixtura dulciter auribus conueniens de qua Iacobus Faber Stapulensis.	
Gregor Reisch, *Margarita philosophica* (1503), cap. VII: Consonantia vero, est dissimilium inter se vocum aut sonorum in vnum redacta proportio vel concordia: vel est soni acuti grauisque mixtura, suauiter vniformiterque auribus accidens.	

Tab. 8 (cont.): Outras relações entre fontes sobre o conceito de "consonância".

O mesmo ocorre no subcapítulo II.c., pois mais uma vez o autor usa Boethius como autoridade para a fundamentação. Neste caso, utiliza-se da definição de "dissonância" – ocorrendo o mesmo em Wollick/Schanppecher e Cochlaeus (Tab. 9). Assim como representado na figura 20b, Ornithoparchus considera como dissonância os intervalos de segunda, quarta e sétima (e suas respectivas oitavas e duplas oitavas).

Boetius, *De institutione musica* (944, f.13v), I, cap. VIII: Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque injucunda percussio	**Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1519), lib. IV, cap. II:** Dissonantia: vt inquit Boethius: Est duorum sonorum sibimet impermixtorum dura atque aspera collisio. Uel, vt Tinctor ait, est diuersorum sonorum mixtura, naturaliter aures offendens. "Dissonância, como disse Boethius, é o choque duro e áspero entre dois sons que são imiscíveis. Ou, como disse Tinctoris, é a relação entre sons diferentes que ofendem os ouvidos."
Wollick/Schanppecher, *Opus aurem* (1501) IV, cap. I: *Est enim dissonantia duorum sonorum sibimet impermixtorum ad aures pervenientium aspera et iniocunda collisio*	
Cochlaeus, *Tetrachordum musices* (1511), cap. III: Quid est dissonantia? Est duorum sonorum sibimet impermixtorum ad aures peruenientium, aspera et iniocunda collisio	

Tab. 9: Relações entre fontes sobre o conceito de "dissonância".

Comentários sobre o capítulo III. A exposição deste capítulo divide-se em duas partes: a primeira contemplando um breve esclarecimento entre consonâncias perfeitas e imperfeitas (Fig. 20c); e, na segunda, a apresentação das regras para a manipulação destes intervalos no contraponto. Desta maneira, este capítulo configura-se como uma etapa preliminar aos preceitos propriamente ditos (cap. IV).

Se compararmos *Micrologus* aos tratados da "Escola de Colônia", a organização metodológica difere de tratados como *Musica* (1507) e *Tetrachordum musices* (1511), de Johannes Cochlaeus. Em ambos os casos, tais aspectos são incorporados e diluídos ao longo das "regras do contraponto" (*regulis contrapunci*) e nas "14 regras para a composição a duas vozes" (*de compositione duarum vocum xiiij regule*), respectivamente. Este detalhe mostra-se especialmente significante como um atributo que revela a consciência didática que permeia todo *Micrologus*. Como comentado pelo próprio autor, esta seção constitui-se de uma "seleção" das regras de tratadistas respeitados naquele contexto. Muitos procedimentos são explicitamente relacionados com o conteúdo apresentado no cap. 3 do terceiro livro de *Practica musicae* de Gaffurius, a sua maior fonte em relação a este assunto.

A divisão entre as consonâncias decorre, no caso das perfeitas, "do número ou proporção" (*proportionibus radicate numerorum*), e, no caso das imperfeitas, da "sensação aural" do som consonante, mesmo que estas não sejam provadas numericamente ("*imperfecte vero cum probabiles non sint: inter perfectas tamen collocate consonum efficiunt sonum*").

Em relação aos procedimentos ou "regras das consonâncias" (III.a), o autor apresenta sete procedimentos que constituem a base fundamental para o tratamento desses intervalos. Entre eles, a regra 3 constitui, talvez, a síntese mais importante em relação à condução vocal neste contexto. A máxima utilizada por Ornithoparchus, baseada em Gaffurius, diz: "a consonância imperfeita **sempre** procura a perfeita" (grifo nosso)[33]. A Fig. 1 ilustra este conceito primordial. Em alguns casos, na prática, certas sextas menores seguem para oitava, principalmente notas de passagem ou que antecipem uma cadência mais importante para a estrutura, como no caso do excerto de *Agnus Dei I* da *Missa Caput* de Jacob Obrecht (Fig. 2). No exemplo, a seta indica esta exceção à regra fundamental apresentada por Ornithoparchus. Ainda que a nota Dó pudesse, talvez, receber uma inflexão *ficta* (*subsemitonium modi*) e realizar um ponto cadencial em Ré, há uma cadência estruturalmente mais importante (em Dó) realizada logo mais à frente, a qual conclui a exposição do duo (*tenor*/*altus*) e prepara o início da apresentação do *discantus*. Portanto, o momento destacado pelo quadrante é compreendido como uma passagem que precede uma estrutura fundamental alcançada pela cadência em Dó.

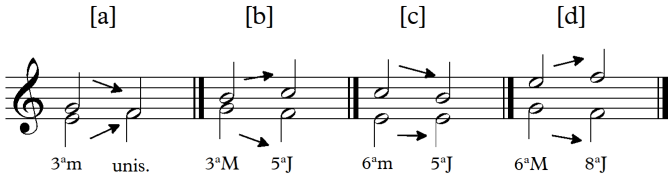


Fig. 1: Conduções entre consonâncias imperfeitas e perfeitas. Para intervalos compostos, o procedimento permanece o mesmo, como a décima menor para oitava, por exemplo.

[33] Dahlhaus, em *Ist Rameaus* Traité de l'harmonie *eine Harmonielehre?* (*Musiktheorie*, 1986: 126), aponta este fenômeno como o "Princípio Aristotélico" (*aristotelische Prinzip*), o qual considera o conceito ligado ao naturalismo aristotélico (a imperfeição procura a sua própria perfeição) uma premissa filosófica relacionada às relações harmônicas, as quais começam a ser indicadas explicitamente apenas em tratados do início do século XIV, como *Lucidarium* (1317-1318) de Marchetto da Padova – especialmente no Tratado V, cap. II. David E. Cohen dedica o artigo *The Imperfect Seeks Its Perfection* (2001: 139-169) inteiramente a este assunto.

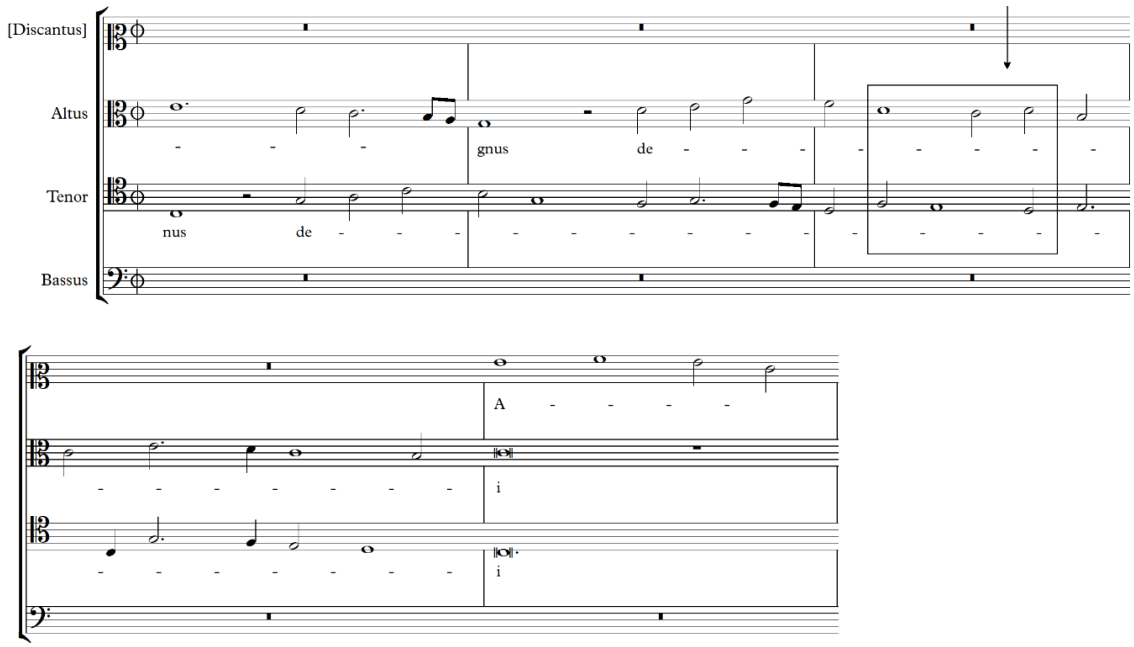


Fig. 2: Excerto do início do *Agnus Dei I* (*Missa Caput*), de Jacob Obrecht, baseado na edição de Alejandro Plainchart (1964: 142-53). Sexta menor resolvendo em oitava.

A regra 4 descreve uma exceção ao princípio *regium* do contraponto que institui a proibição de consonâncias perfeitas paralelas. Neste caso, o uso é permitido desde que as vozes permaneçam imóveis, como no caso do excerto do moteto, *Dulces Exuviae*, de Josquin Desprez (especialmente nas palavras *accipite hanc*), conforme mostra a Fig. 3.

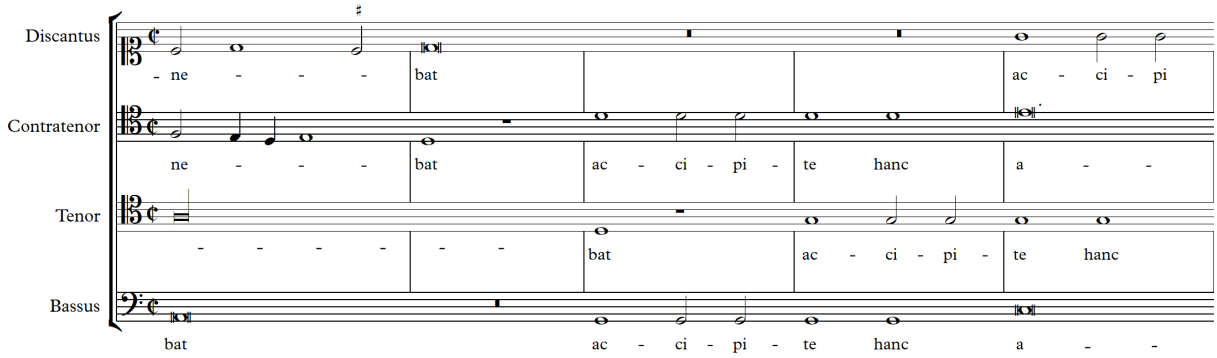


Fig. 3: Excerto do moteto *Dulces Exuviae*, de Josquin (Nuremberg, 1559; Ms. Mus. Royal 8 G.VII, f.53v-54r).

Já a regra 6 expressa a permissibilidade do uso da dissonância desde que alcançada por movimento contrário – procedimento, no entanto, já encontrado em obras polifônicas do século XIII, como os *conducti* e *organa* da Escola de Notre Dame. Ornithoparchus aconselha que este tipo de passagem seja realizada, no máximo, em *minimas*, para que assim o intervalo não seja demasiadamente ouvido. Recomendação similar à regra 7, embora, neste caso, o autor indique que a passagem possa ser diminuída com notas mais rápidas, a fim de "dissolver" a incipiência da dissonância. A Fig. 4 mostra um excerto do mesmo *Agnus Dei I* da *Missa Caput* apresentado anteriormente de Obrecht, onde é possível perceber um trítono entre o *discantus* e *altus* decorrente do movimento contrário via *semiminima*.

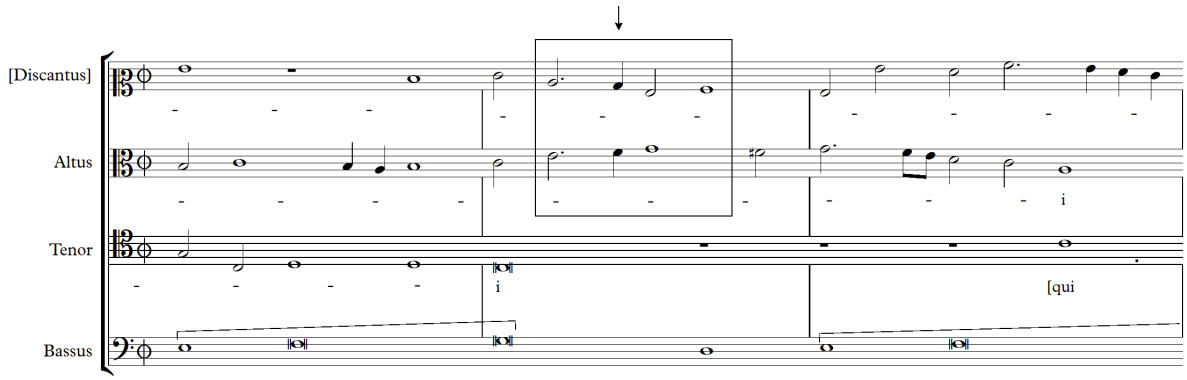


Fig. 4: Excerto de *Agnus Dei I* (*Missa Caput*) de Jacob Obrecht, baseada na edição de Alejandro Plainchart (1964: 44). Trítono de passagem por movimento contrário.

Portanto, neste capítulo, do ponto de vista conceitual, observa-se uma aproximação às formulações de Gaffurius. No entanto, a relação das regras, do ponto de vista prático, assemelha-se estreitamente com as argumentações realizadas por Cochlaeus em *Musica* (1507). No caso de Cochlaeus, ao longo da apresentação de suas regras, breves situações contrapontísticas estão dispostas à margem, servindo para explicá-las – breves, mas eficazes para a compreensão. A diferença mais significativa quanto a este aspecto realizada por Ornithoparchus consiste na ampliação da ilustração da regra sobre "duas consonâncias perfeitas da mesma espécie", representada na Fig. 21, embora nenhum exemplo musical seja providenciado às demais.

Comentários sobre o capítulo IV. Após a apresentação dos parâmetros elementares da manipulação entre consonância e dissonância em contexto polifônico, Ornithoparchus expõe no capítulo IV os "preceitos do contraponto" divididos em 24 itens. Diferentemente dos autores da "Escola de Colônia" – como Cochlaeus em *Musica* (1507) –, não realiza uma distinção clara entre as regras concernentes ao contraponto a duas e a três vozes.

No entanto, de maneira geral, pode-se observar um princípio organizacional por meio da disposição das regras. Esta disposição corrobora a constituição de cinco agrupamentos que abarcam os aspectos elementares do contraponto de acordo com o autor, como compreendido na disposição abaixo:

(1) **Preceitos 1 a 10** constituem os "aspectos gerais relacionais": relação com o modo escolhido; relações entre nota *mollis* e *duram*; registro do *cantus firmus*; variação para criar interesse por meio da relação pervasiva das vozes em relação ao *tenor*; permutação dos registros;

(2) **Preceitos 11 a 13** constituem os "fundamentos dos elementos cadenciais": as cláusulas melódicas estereotípicas do *discanto* e do *tenor* e as suas respectivas posições admissíveis. Por esta razão, pressupõe-se, portanto, que ambas as cláusulas se configurem como a essência da cadência formal;

(3) **Preceitos 14 a 18** consistem na apresentação das "possibilidades dos elementos cadenciais a três vozes". A partir deste ponto inclui-se uma terceira voz (*bassus*) e sua relação com as demais vozes;

(4) **Preceitos 19 a 21** consistem nas recomendações para o uso apropriado das quartas, incluindo o procedimento do *fauxboudon* (mesmo que não seja assim denominado pelo autor);

(5) **Preceitos 22 e 23** referem-se ao "uso das décimas": explicação do procedimento no qual duas vozes prosseguem em décimas paralelas e uma terceira voz procede de maneira livre. O

exemplo musical oferecido pelo próprio Ornithoparchus possui apenas duas vozes escritas – a mais grave deverá ter a sua contrapartida paralela apenas imaginada, conforme mostra a Fig. 25.

(6) **Preceito 24**, não pertencente a nenhum dos grupos de fato, constitui-se exclusivamente pelo método de aplicação prática dos apontamentos anteriores, configurando uma "ferramenta de estudo" – a chamada *scalam decemlinealem*.

O *corpus praeceptis* desenvolvido por Ornithoparchus baseia-se na longa tradição dos tratados desde o século XIV, ressaltando de maneira prática e direta para o estudante os aspectos fundamentais do contraponto. A apresentação "agrupada" revela uma consciência didática, proporcionando uma abordagem sistemática sobre o extenso assunto.

No entanto, quanto à originalidade da argumentação proposta neste capítulo, destaca-se especialmente o conjunto 2. Estes preceitos (11 a 13), entretanto, são diretamente influenciados pelas formulações dos tratados da "Escola de Colônia", os quais expõem de maneira preliminar a aplicação dos elementos da estrutura cadencial (cláusulas melódicas do *discanto* e *tenor*), pois o autor devota todo o capítulo V a este assunto.

Desta maneira, observa-se que Ornithoparchus segue a tradição estabelecida por Wollick/Schanppecher em *Opus aurem* (1501), a qual também é presente em *Musica de* Cochlaeus (tanto na edição de c.1504 quanto na de 1507)[34]. uma tradição que constitui na identificação dos elementos da cadência, compreendendo-a por meio da atribuição de movimentos melódicos típicos em situação cadencial, essencialmente do *discantus* e do *tenor*. Se observarmos o histórico desta estratificação e a categorização aplicada à estrutura cadencial, encontramos em Guilelmus Monachus (*De praeceptis artis musicae,* c.1490) [35], talvez, um início deste processo[36]. Os termos utilizados por esta tradição, ao menos até a publicação de *Micrologus* (resumidamente apresentados na Tab. 10), revelam-se constituir uma certa estabilidade e sistematização, uma vez que Ornithoparchus desenvolve um termo para todas as quatro vozes presentes na cadência formal. Neste capítulo, o autor apresenta apenas os termos para o *discanto* e o *tenor*, reservando os outros dois (referente ao *bassus* e ao *altus*) apenas para o capítulo V. Ou seja, por ora, o autor apresenta os termos *clausula discantus* ("cadência do discanto", a qual constitui na ascendência da *ultima*) e *clausula tenoris* ("clausula do tenor", a qual deve-se descender da *ultima*). Portanto, definindo as cláusulas melódicas apenas a partir do movimento concludente das três notas que constituem a cadência, denominadas *antepenultima*, *penultima* e *ultima*.

O preceito 12 é o primeiro a usar e demonstrar explicitamente os movimentos cadenciais. No entanto, a formulação curiosamente já informa uma situação clausular onde tais estereótipos melódicos constam invertidos: *clausulam discantus*, realizado pelo tenor, e *clausulam tenoris*, realizada pelo *discantus* – que só há de se esperar após uma apresentação ordinária da atuação das cláusulas. Isso nos leva a crer que tanto a *clausulam discantus* quanto a *clausulam tenoris* (e seus respectivos significados) já sejam notoriamente conhecidas no meio em que Ornithoparchus escreve seu tratado, servindo-se da tradição deste conceito.

[34] A edição de 1507 constitui-se de uma expansão significativa se comparada à anterior.
[35] Datação conforme apontada na dissertação de mestrado de David Hamrick em *Guilielmus Revealed: The Coherence, Dating, and Authorship of De praeceptis artis musicae* (University of North Texas, 1992).
[36] Julie Cumming afirma esta posição em *Composing Imitative Counterpoint around Cantus Firmus: Two Motets by Heinrich Isaac* (2011: 241).

Autor/Tratado	*Cantus*	*Tenor*	*Bassus*	*Altus*
G. Monachus *De praeceptis artis musicae* (c.1490)	*Modus suprani*	*Modus tenoris*	*Modus contra[e]*	-
***N. Wollick/** **M. Schanppecher** *Opus aurem* (pars IV) (1501)	*Discantus clausula*	*Formula tenoris*	-	-
J. Cochlaeus *Musica* (c.1504 e 1507)	*Discantus formula*	*Species tenoris* e *Formula tenoris*	-	-
***N. Wollick** *Enchiridion musices* (1509)	*Supremi clausula*	*Tenoris clausula*	-	-
J. Cochlaeus *Tetrachodum musices* (1511)	*Discantus forma*	-	-	-
***M. Koswick** *Compendiaria musice* (1516)	*Discantus forma*	-	-	-
A. Ornithopachus *Musica active micrologus* (1517)	*Clausula discantus*	*Clausula tenoris*	*Baritonantis clausula*	*Tenoris acuti clausula*

Tab. 10: Termos dos movimentos melódicos clausulares entre Monachus e Ornithoparchus a partir da tabela apresentada por Julie Cumming no ensaio *From Two-Part Framework to Movable Module* (2013: 196). Os asteriscos informam as fontes não consideradas pela autora.

Outro aspecto significativo da exposição realizada pelo autor é a *schala decemlinealis* (Fig. 28a), uma ferramenta visual apresentada no final da lista das regras para provar os preceitos anteriormente estabelecidos[37]. Assim como cita Jessie Ann Owens em *Composers at Work* (1997), outros autores também fazem uso da mesma ferramenta, embora outros nomes sejam utilizados: Cochlaeus (*Musica*, c.1504) refere-se à composição "*per decem lineas",* Philomathes (*De nova duomo,* 1512) utiliza "*bis quinque lituras*" (1997: 17).

Antes de finalizar o capítulo, Ornithoparchus reitera aos estudantes a importância da aplicação ao estudo da mensura. A partir destas palavras, que implicitamente fazem referência ao conteúdo apresentado no segundo livro de *Micrologus*, entende-se uma preocupação decorrente da ausência de empenho na manipulação dos sinais e seus significados, a fim de evitar "tantos erros" (*tot errores*) por parte dos alunos em decorrência de uma possível escritura equivocada.

Comentários sobre o capítulo V. Tendo apresentado os princípios gerais do contraponto, neste capítulo o autor dedica-se inteiramente à cadência e sua estrutura. A formulação de seus argumentos divide-se em três partes: (1) as vozes como elementos da

[37] Mesmo que a ideia de representação musical em dez linhas e espaços seja tão antiga quanto a notação em si, como lembra Owens (1997: 38).

cadência; (2) as regras para a construção de cadências formais; e (3) a apresentação de um exemplo musical a três vozes que concatena tipos diversos de cadências formais.

O autor inicia a explanação comentando sobre os elementos primordiais da cadência, ou seja, as quatro vozes comumente participantes e suas características (que podem ser ampliadas à vontade do compositor): *discantus*, *tenor*, *baritono* e *tenor acutus*, apoiando-se em Tinctoris e Gaffurius. Se observarmos o histórico da classificação das vozes, estas possuem certa variedade ao longo da tratadística do século XIV e XV – exceto o *discantus* (*supranus* ou *suprema vox*) e, sobretudo, o *tenor*. Frequentemente a voz adicionada a estas duas é designada como *contratenor*, embora o termo possua significado bastante variável dentro dos tratados do século XV – pois é compreendida ora acima, ora abaixo do *tenor*. Assim, costumeiramente adiciona-se os vocábulos *acutus* (ou *altus*) e *bassus* para designar mais precisamente qual posição ocupará esta nova voz.

Nota-se, entretanto, que Ornithoparchus empresta de Gaffurius a sua relação terminológica para as vozes. No terceiro livro de *Practica musicae*, especificamente no capítulo 11 (ou "as diversas partes que compõem o contraponto"), a presença da formulação advinda de Gaffurius é bastante clara. O autor italiano, além de apresentar as vozes na mesma sequência apropriada por Ornithoparchus (como será comentado mais a frente), também fornece uma explicação sobre o termo "*baritono*", a qual é igualmente emprestada. Basta observar, à esquerda, a porção equivalente de *Practica musicae* (lib. III) e comparar, à direita, com o subcapítulo de *Micrologus*:

De compositione diversarum partium contrapuncti. Caput undecimum:	***De cantilene partibus ac clausulis Caput Quintum:***
[…]	
Baritonans enim intelligitur pars seu processus gravior in compositione cantilenae. quod et contratenor gravis dicitur. a Vari quod est grave v mutata in b quasi graviorem cantans cantilenae partem.	*De Baritono* *Bassus seu potius Basis, est cuiusuis cantilene pars infima. Vel est harmonia graviori voce concinenda. qui et Baritonus dicitur a Vari quod est grave, u in b mutata, eo quod grauiorem cantilene partem possideat.*
Sobre a composição das diversas partes do contraponto (cap. XI):	**Sobre o *Baritono* (cap. V):**
[…]	
Por *baritonans* se entende a parte que procede de maneira mais grave na estrutura polifônica da composição e é dito também *contratenor gravis*. [Este termo é proveniente] de '*vari*, isto é 'grave', com o v mudado em b, como dizendo 'aquele que canta a parte mais grave' da composição (1496, f. ddviijv)[38].	O *Bassus* (ou *Basis*) é a parte mais grave de uma cantilena. Ou é a harmonia cantada com voz grave, a qual é chamada de *Baritonus*: um *Vari*, isto é, grave e, por conta disso, permanece na parte mais grave da cantilena ([apenas] muda-se o 'v' pelo 'b').

Tab. 11: Relações entre fontes sobre o termo "*baritono*".

Para ilustrar as vozes, Gaffurius apresenta um exemplo musical polifônico finalizado por cadência (Fig. 5). O principal intuito é demonstrar a explicação fornecida no início do capítulo, que, em síntese, trata do posicionamento das vozes (e seus papéis característicos) dentro de uma textura polifônica.

[38] Baseado na tradução em italiano realizada por Paolo Vittorelli (2014: 385).

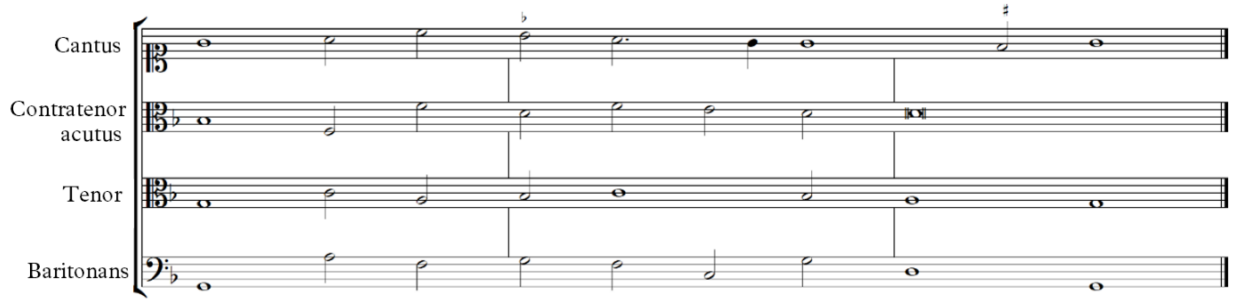


Fig. 5: Exemplo de um contraponto a quatro vozes de Gaffurius (1496, lib.III, cap. XI). Observa-se os registros característicos de cada voz, bem como a resolução cadencial – embora não seja este o propósito de Gaffurius ao fornecer o exemplo ilustrativo.

Ornithoparchus, além de fornecer aspectos elementares entre as vozes, delega a voz do *tenor acutus* como uma estrutura de preenchimento ao *bassus*. Este fato também é percebido ao longo da exposição dos preceitos, onde o *altus* possui um papel estruturalmente secundário, ou, mais precisamente, terciário. Esta relação também é refletida na disposição do exemplo musical, tanto em Gaffurius (Fig. 6) quanto em Ornithoparchus, conforme a disposição de V.a até V.d na tradução (*cantus*, *tenor*, *baritonans* e *contratenor acutus)*.

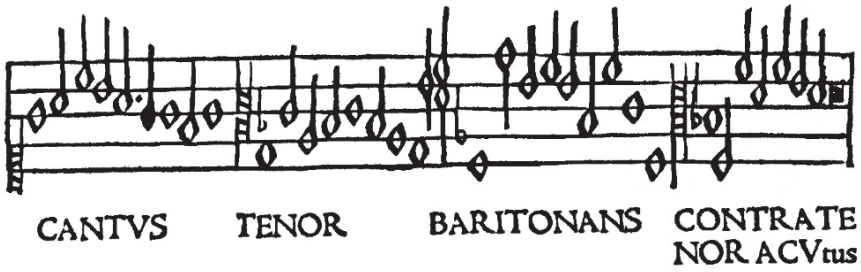


Fig. 6: Disposição do exemplo supracitado com o *contratenor acutus* na extrema direita (1496, lib.III, cap. 11). Disposição imitada por Ornithoparchus ao comentar acerca das vozes.

Previamente à apresentação dos preceitos cadenciais, Ornithoparchus revela uma definição do termo "cadência" baseando-se em Tinctoris (1474: f.3v), definindo *clausula* como "pequena parte de uma cantilena, na qual, ao fim, encontra-se repouso ou perfeição"[39] (ORNITHOPARCHUS, 1517: f.49v, tradução nossa), ou ainda, "[cadência] é o caminhar das diversas vozes para uma harmonia (*coniunctio*) em consonância perfeita"[40] (1517: f.49v, tradução nossa). Além disso, o autor reafirma o preceito 11 do capítulo anterior, expressando a importância estrutural da cadência: "toda cantilena deve ser adornada com cadências formais"[41] (1517: f.47v, tradução nossa).

Na segunda parte do capítulo (V.f), as regras apresentadas podem ser compreendidas como uma síntese das possibilidades combinatórias entre as quatro vozes previamente citadas, incluindo recomendações para movimentos específicos de tais partes em situações diversas.

[39] "Clausula est cuislibet partis cantus particula. in fine cuius vel quies generalis vel perfectio repitur" (ORNITHOPARCHUS, 1517: f.49v.),
[40] "[Clausula] est vocum diversimode gradietium in consonantijs perfectus coniunctio" (ORNITHOPARCHUS, 1517: f.49v).
[41] "O[mn]is cantilena: formalibus clausulis sepius venit exorna[n]da" (ORNITHOPARCHUS, 1517: f.47v).

Todas as vozes ganham um movimento estereótipo; portanto, além da cláusula do *discantus* e do *tenor*, agora o autor também apresenta a *baritonantis clausula* (cláusula do *bassus*) e a *tenoris acuti clausula* (cláusula do *altus*).

Considerando este aspecto[42], esta é, talvez, uma das mais significativas contribuições teóricas realizadas em prol da estrutura cadencial no início do século XVI. Se compararmos à importante formulação cadencial realizada no tratado, *Musica* (1507) de Cochlaeus, a explanação de Ornithoparchus consiste essencialmente no mesmo conteúdo, embora de maneira mais direta e concisa. Ainda que mais sistemática e detalhada, a abordagem de Cochlaeus descreve os movimentos considerando prioritariamente os intervalos e suas progressões, enquanto Ornithoparchus realiza sua formulação primariamente a partir dos estereótipos das vozes clausulares, descrevendo eventuais permutações entre seus elementos e as consequências para manter os princípios consonantes de resolução – assemelhando-se à disposição a duas vozes realizada por Wollick/Schanppecher em *Opus aurem* (1501). Para ilustrar a sua argumentação, Cochlaeus apresenta dois gráficos sistematicamente distribuídos após a explanação do processo cadencial a três (Figs. 7a e 7b) e a quatro vozes (Figs. 8a e 8b). A explanação por este autor consiste na formulação descritiva da movimentação das vozes, representadas pelos diferentes formatos das notas.

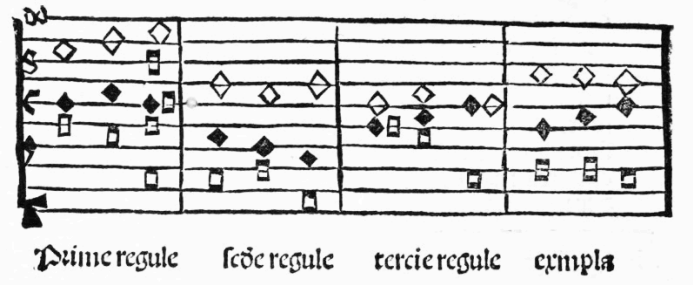


Fig. 7a: Exemplos de cadências a três vozes, segundo Cochlaeus em *Musica* (1507, f.32r). Assim como apresentado na Fig. 17, os diferentes formatos das notas representam as diferentes vozes: *discantus*, *tenor* e *bassus*.

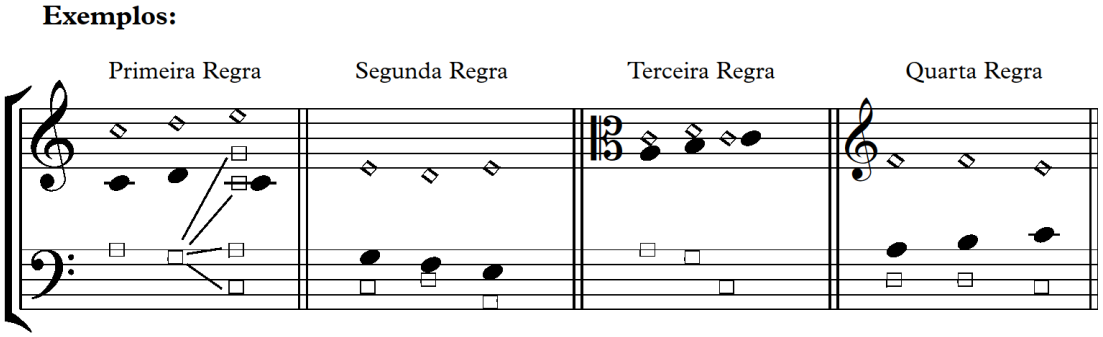


Fig. 7b: Reprodução dos exemplos de cadências a três vozes de Cochlaeus.

[42] Na verdade, uma expansão dos fundamentos provenientes das formulações de Monachus, como visto na Tab. 10.

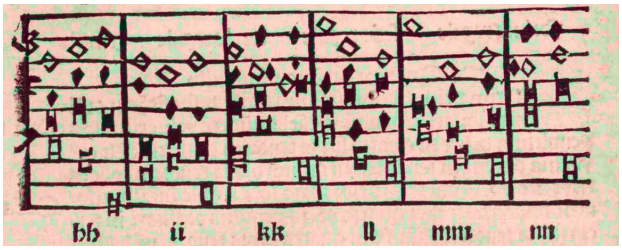


Fig. 8a: Exemplos de cadência a quatro vozes, segundo Cochlaeus em *Musica* (1507, f.32v). Neste caso, as quatro vozes distinguem-se em: *discantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*.

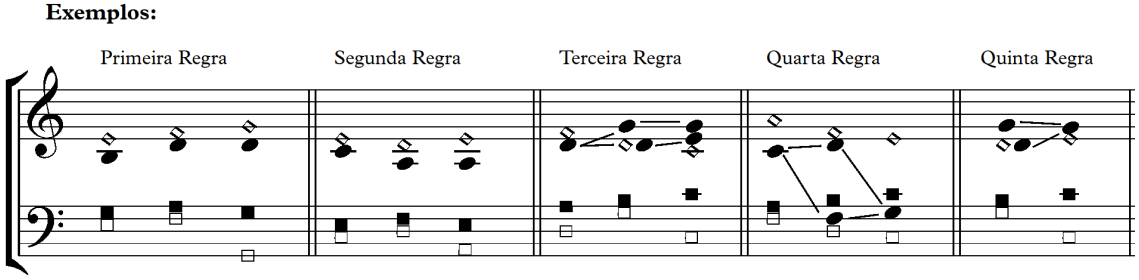


Fig. 8b: Reprodução dos exemplos de cadências a quatro vozes de Cochlaeus.

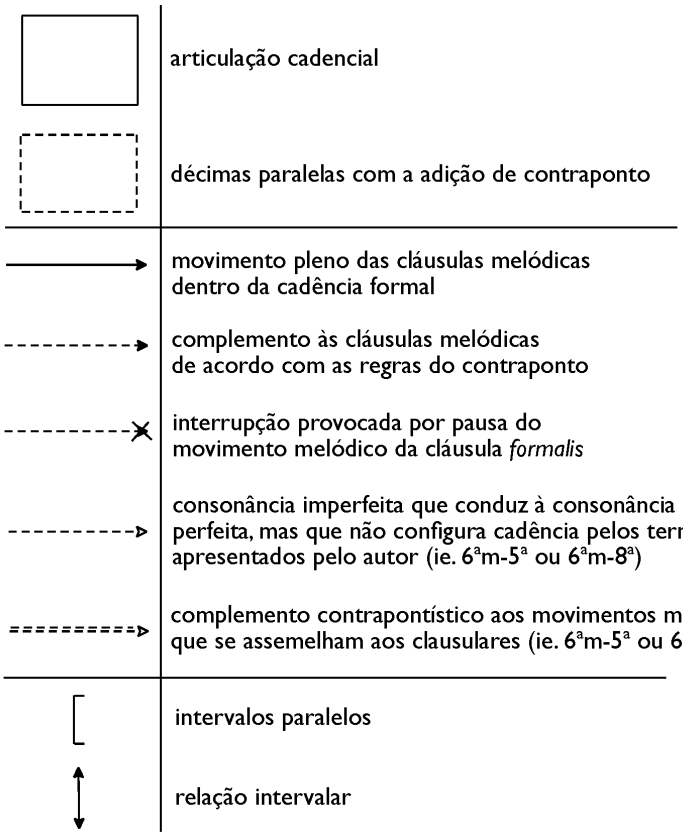
Ornithoparchus, ao invés de apresentar um gráfico ilustrativo, prefere demonstrar os preceitos cadenciais com um exemplo musical completo (Fig. 11). Porém, antes de apresentá-lo, expõe o caso particular de duas situações cadenciais entre o *tenor* e o *bassus* – pois o *discantus,* conforme é citado no texto, deve ser realizado conforme as regras previamente estabelecidas. A primeira situação cadencial apresenta exclusivamente a relação entre o *tenor* e o *bassus*, considerando o repouso da cláusula do *tenor* (e implicitamente pelo *cantus*), quando realizado na sílaba *mi* (Fig. 29) – portanto, cadências em B, E, A precedido por "B♭-*fa*" (sem nenhuma transposição do hexacorde *durum*, *naturalis* e *mollis*, respectivamente), e D precedido por "E♭-*fa*" (considerando o hexacorde "B♭-*ut*"). A segunda situação cadencial considera o repouso quando realizado na sílaba *re* (Fig. 30) – portanto, cadências em A, D, G (sem nenhuma transposição do hexacorde *durum*, *naturalis* e *mollis*, respectivamente), C (considerando o hexacorde "B♭-*ut*"[43]) e F (considerando o hexacorde "E♭-*ut*"). Em outras palavras, a diferença consiste na aproximação da *clausula tenoris* por meio de um semitom (no primeiro caso) e um inteiro (no segundo caso). Assim, o autor relaciona as terminações com o *deuterus* (modos 3 e 4) e com o *protus* (modos 1 e 2), respectivamente.

Como recomendação ao exercício, Ornithoparchus sugere que, além de executá-lo, espera-se que o estudante também o analise para que estruturas ali aplicadas sejam reutilizadas nas próprias composições de seus estudantes[44]. Considerando esta recomendação, propõe-se uma análise aos três exemplos referentes ao cap. V (Figs. 9, 10 e 11), utilizando os elementos gráficos apresentados na Tab. 12[45].

[43] Neste caso, a letra maiúscula não denota a região especificamente das *graves*, mas corresponde a qualquer nota B♭-ut dentro do *gamut* (ou seja, indefere a oitava). As letras maiúsculas utilizadas no texto e na análise também se referem ao mesmo princípio.

[44] Além das estruturas cadenciais, de maneira empírica, o autor também apresenta situações contrapontísticas que auxiliam o estudante a compreender a aplicação e a concatenação dos preceitos previamente discutidos.

[45] Alguns dos gráficos apresentados nesta tabela foram desenvolvidos a partir da ferramenta analítica proposta pelo Dr. Fernando Cardoso em sua tese de doutorado *Da polifonia vocal ao ricercar imitativo: relações estruturais em obras de Adrian Willaert com base em planos cadenciais* (Universidade Estadual Paulista, 2017).



Tab. 12: Legenda dos gráficos utilizados nas análises.

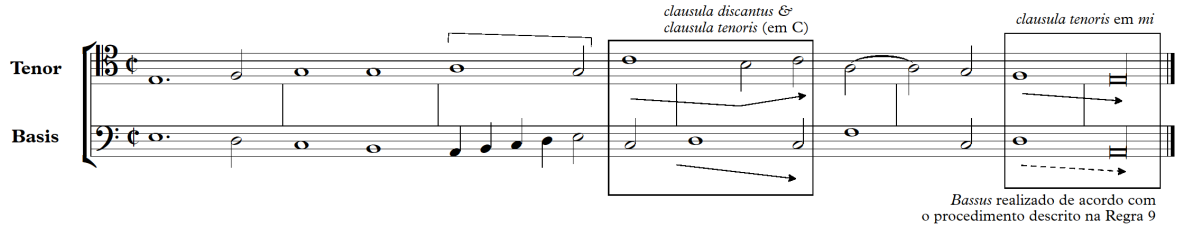


Fig. 9: Análise do exemplo referente à regra 8 (cap. V). O *tenor* estabelece uma terça com o *tenor* que procede a formar uma quinta.

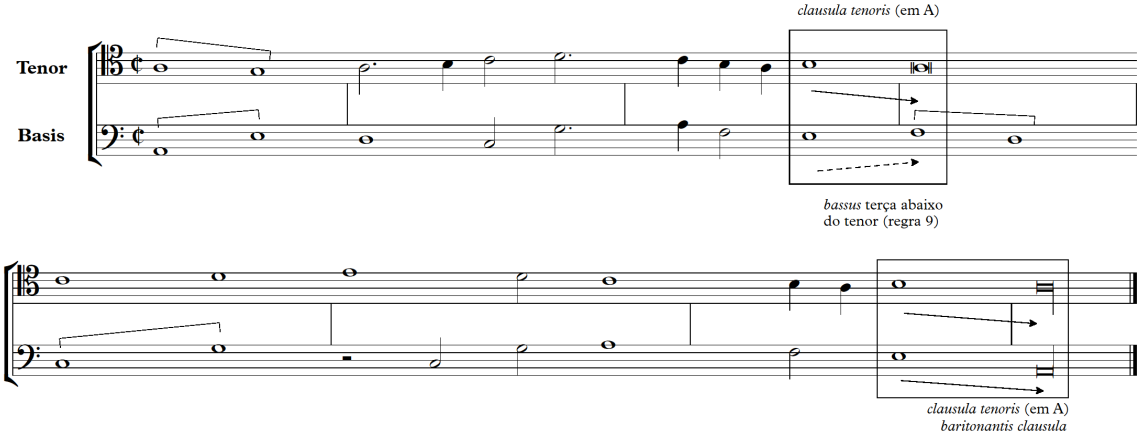


Fig. 10: Análise do exemplo referente à regra 9 (cap. V). O *bassus* insere-se uma quinta abaixo do *tenor* na penúltima nota, procedendo a formar uma oitava com o *tenor* na *ultima*.

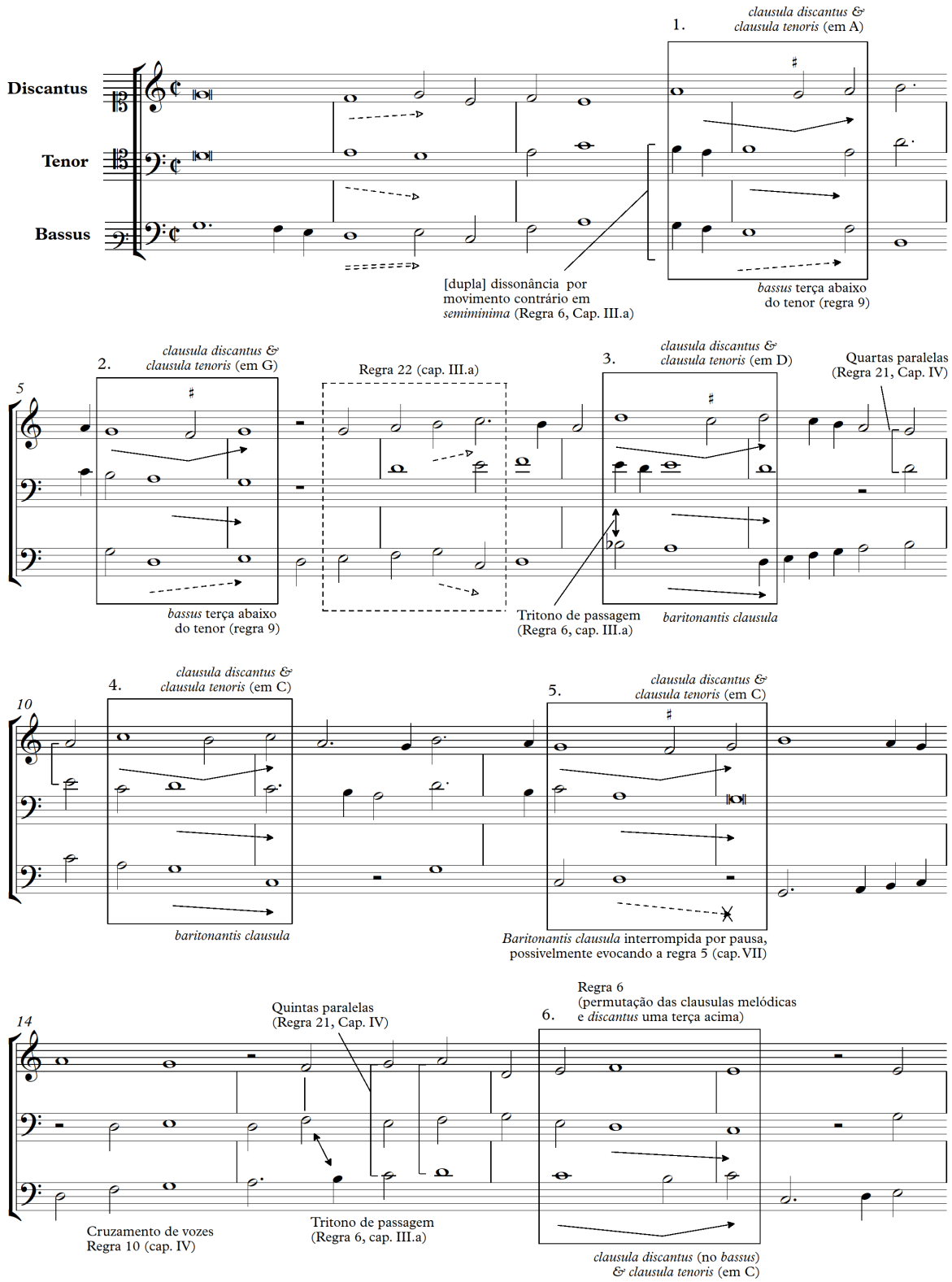


Fig. 11: Análise do exemplo referente ao "Exercícios para Cadências Formais" (cap. V.g). Este exemplo mostra-se especialmente significante ao contexto do tratado, pois é a composição de maior extensão presente no quarto livro.

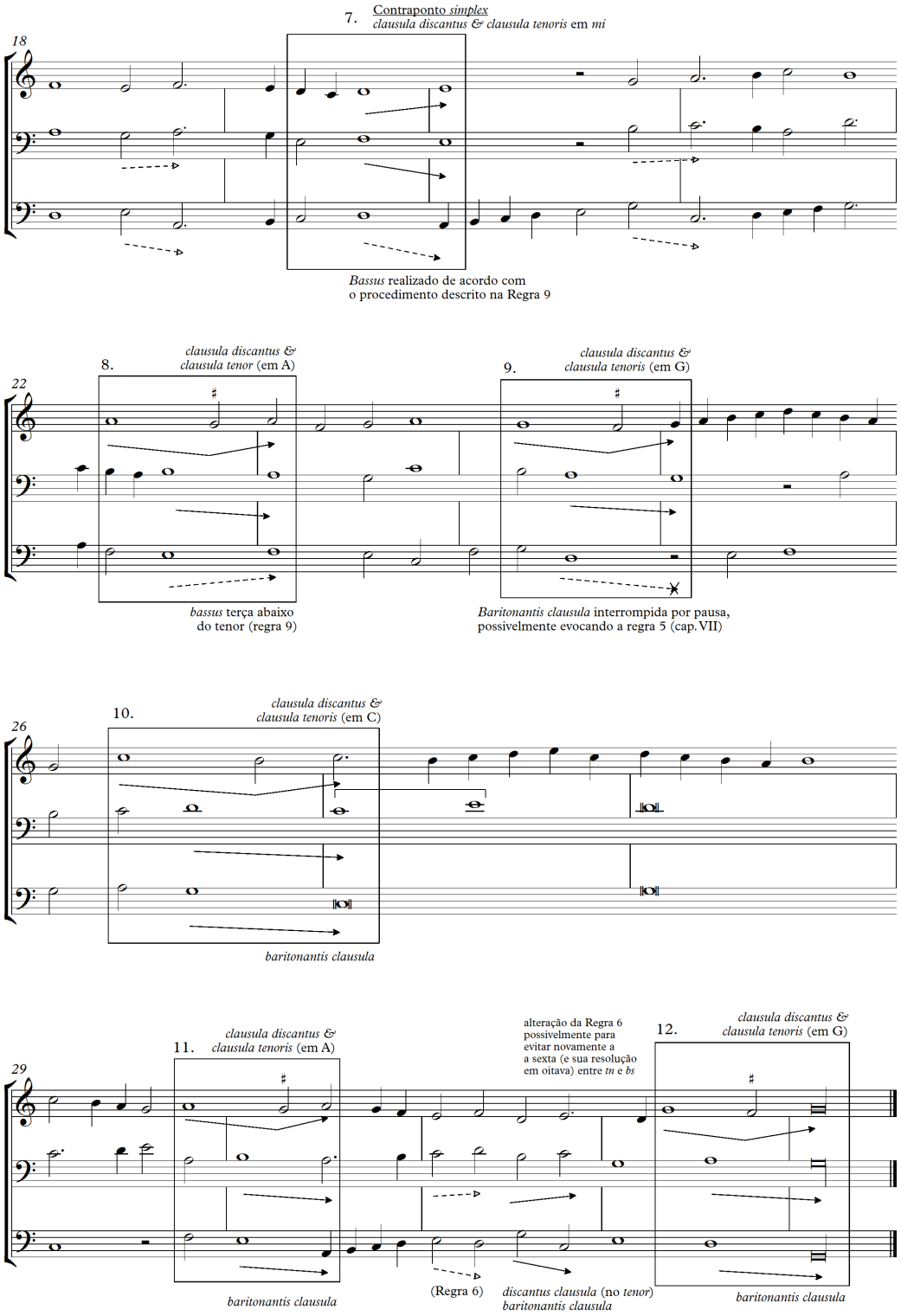


Fig. 11 (cont.): Análise do exemplo referente ao "Exercícios para Cadências Formais" (cap. V.g). Este exemplo mostra-se especialmente significante ao contexto do tratado, pois é a composição de maior extensão presente no quarto livro.

Conforme a explanação apresentada no capítulo IV, a cadência formal possui as cláusulas melódicas, *discantus clausula* e *tenoris clausula*, como elementos fundamentais à cadência. Como comentado anteriormente, ao longo do capítulo V as outras duas vozes são incorporadas à cadência formal. Ambas são descritas considerando seus movimentos melódicos típicos: *baritonantis clausula*, a cláusula melódica do *baritono* (ou do *bassus*), portanto, a mais próxima em importância estrutural às cláusulas antecedentes (*discantus* e *tenoris*); e *tenoris acuti clausula,* ou seja, a cláusula melódica do *altus*, que, por meio da exposição de Ornithoparchus, consiste, como dito, em uma voz de preenchimento. O *tenoris acuti clausula* não possui uma forma necessariamente estereotípica, sendo a sua constituição "arbitrária" – ou seja, qualquer uma das opções acordantes com as regras de consonância, adequando-se ao contexto ao qual está inserida. Assim, a partir da interpretação da formulação apresentada por Ornithoparchus, configura-se uma "cadência formal" (ou *clausula formalis*) a presença, primariamente, das cláusulas melódicas do *discantus* e *tenor*, secundariamente, da cláusula do *bassus*, e, terciariamente, da cláusula do *altus*[46].

Dada a importância da cláusula melódica do *discantus* para a configuração da cadência formal, faz-se necessário comentar um aspecto não abordado pelo autor, ao menos explicitamente. De acordo com a formulação de Ornithoparchus comentada no capítulo anterior, todas as cláusulas melódicas são constituídas de três notas: *antepenultima*, *penultima* e *ultima*. Se comparadas às demais, a *discatus clausula* se diferencia pela síncopa característica (7ª-6ª) entre a *antepenultima* e a *penultima*. No entanto, conforme indicado no texto, o principal aspecto que caracteriza esta cláusula melódica é o movimento ascendente da *penultima* para a *ultima* – o que também validaria a *discantus clausula* mesmo em um movimento derivado do contraponto *simplex*. Assim, compreende-se a distinção da cláusula melódica do *discantus* a partir da ascendência da penúltima para a última, incluindo a síncopa, quando esta é aplicada em um contraponto *coloratus*. A Fig. 12 apresenta esta diferença, considerando suas respectivas estruturas cadenciais e o repouso tanto na sílaba *re* quanto em *mi*.

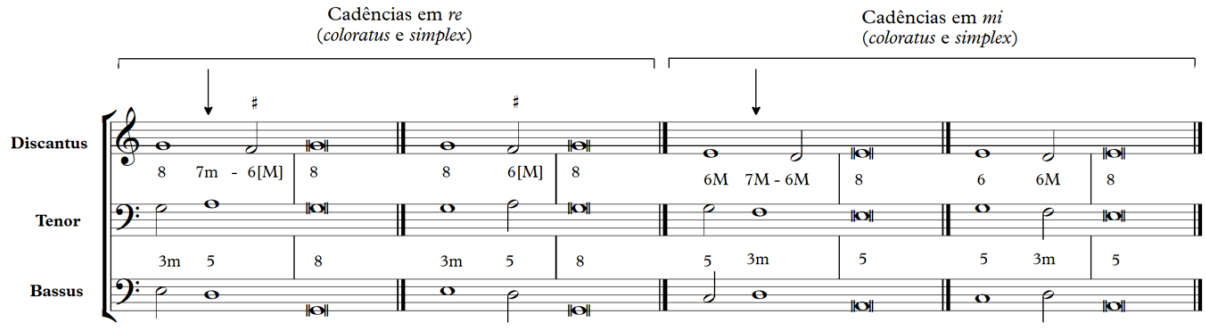


Fig. 12: Formulações de cadências em uma textura contrapontística *simplex* e *coloratus*, tanto com repouso em *re* quanto em *mi*. As setas indicam a proeminência da tensão causada pela síncopa, o que possivelmente corrobora a preferência deste tipo como a estrutura mais representativa das cadências formais.

Na análise apresentada na Fig. 11 (referente ao subcapítulo V.g), doze cadências são assinaladas, divididas entre: (1) cadências com a presença da *baritonantis clausula*; (2) cadências com a ausência da *baritonantis clausula*, procedendo ora pela interrupção causada por pausa, ora pelo

[46] Esta ordenação reflete diretamente a herança aditiva (textual e musical) iniciada desde as primeiras experiências polifônicas medievais até o momento da constituição do tratado (início do século XVI).

complemento contrapontístico (de acordo com as regras de consonância apresentadas); (3) cadências com as cláusulas melódicas permutadas; e (4) cláusula em *mi*. Nos quatro tipos de cadência sugeridos por Ornithoparchus, os tipos 1 e 2 possuem igualmente cinco cadências cada; já os tipos 3 e 4 possuem apenas uma cadência cada, conforme a Tab. 13. Os dados revelam uma predominância das cláusulas do tipo 1 e 2 – indicativo que supostamente reflete a predominância destas cadências também em composições propriamente ditas.

Tipo	Principais características da estrutura	Cadências do exemplo (Fig. 11)
1	Com *baritonantis clausula*	3, 4, 10, 11 e 12
2	Sem *baritonantis clausula;* ao invés, possui interrupção por pausa ou complemento contrapontístico	1, 2, 5, 8 e 9
3	Permutação das cláusulas melódicas	6
4	*Clausula* em *mi*	7

Tab. 13: Síntese das cadências do exemplo apresentado na Fig. 11.

De acordo com a explicação fornecida no livro I (cap. IV) em *Micrologus*, o *ambitus* do *tenor* do exercício apresentado na Fig. 11 condiz com o modo 8 (C-f). Mesmo que a formulação referente aos modos reflita a tradição monofônica medieval dos *oktōēchos* (*protos*, *deuteros*, *tritos* e *tetrados*), os elementos que identificam condizem com esta definição[47]. Todas as cadências do exemplo são articuladas em tons significativos à estrutura do modo, pois, considerando o exemplo do salmo *Laudate pueri dominum*, no capítulo 12 (do primeiro livro), referente ao modo 8, as notas de recitação apresentadas condizem tanto com o tom de recitação quanto à finalis – cadências em C (cadências 4, 5, 6, 10) e G (cadências 9 e 12), respectivamente. As demais cadências – em D (3), em A (1, 8 e 11) e sobretudo em E (7) – são consideradas apenas de passagem. Portanto, se relacionadas ao modo, as cadências do tipo 1 (Tab. 13) configuram-se mais significativas quanto estrutura, ao lado do tipo 2. Desta maneira, os tipos 3 e 4 revelam-se estruturas cadenciais complementares ao discurso musical.

Comentários sobre o capítulo VI. O capítulo intitulado "Detalhes dos preceitos do contraponto" ("*Specialibus contrapuncti preceptis"*) compreende formulações correspondentes ao tratamento de consonâncias em uma textura a quatro vozes. Para exemplificar o primeiro conjunto de possibilidades, o autor fornece novamente uma *schala decemlinealis*, dividida em colunas que segmentam os exemplos apresentados pelo texto (Fig. 14). Esta solução gráfica talvez tenha sido adaptada dos tratados da "Escola de Colônia", especialmente *Musica* (1507, f.16v), pois, neste caso, Cochlaeus sintetiza as seis regras ou possibilidades combinatórias por meio de um gráfico similar ao utilizado posteriormente por Ornithoparchus – embora, no caso de Cochlaeus, seja utilizado para demonstrar as regras de consonância em uma textura tanto a três vozes quanto a quatro vozes (Figs. 13a e 13b).

[47] Considerando os elementos: início e *finalis* em sol, *ambitus* plagal, considerável *repercussio* na nota ré. Vale lembrar que, tratando-se de um contexto polifônico, a função da *repercussio* difere significativamente de sua contrapartida monofônica. Por este motivo, os recursos utilizados para a identificação modal neste caso foram adaptados ao contexto polifônico, sem recorrer a outros teóricos, aproximando-se tanto quanto possível da formulação providenciada pelo próprio autor.

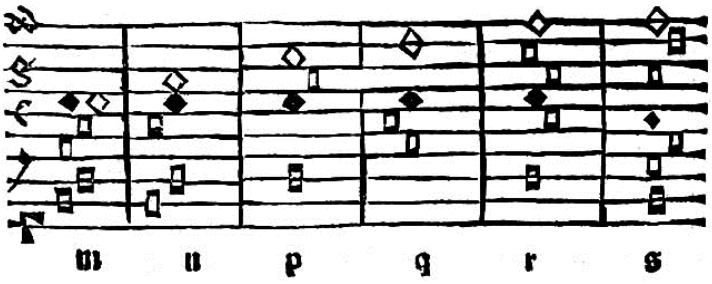


Fig. 13a: Resumo das regras apresentadas por Cochlaeus para o contraponto a três vozes (Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. th. 283, 1507, f.31r), ao qual distingue-se: losango preenchido, *tenor*; losango vazada, *discantus*; nota quadrada, *contratenor*. Meio de apresentação semelhante à utilizada por Ornithoparchus.

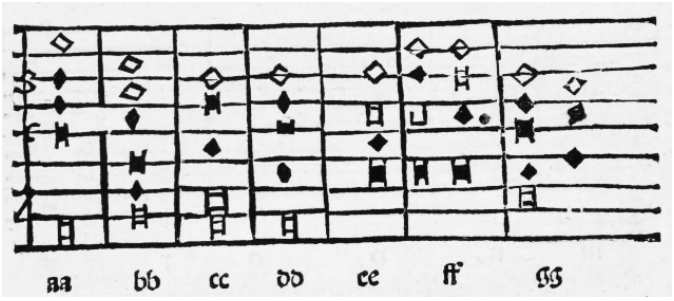


Fig. 13b: Resumo das regras apresentadas por Cochlaeus para o contraponto a quatro vozes – presente somente na edição de 1507 (Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. th. 283, f.31v).

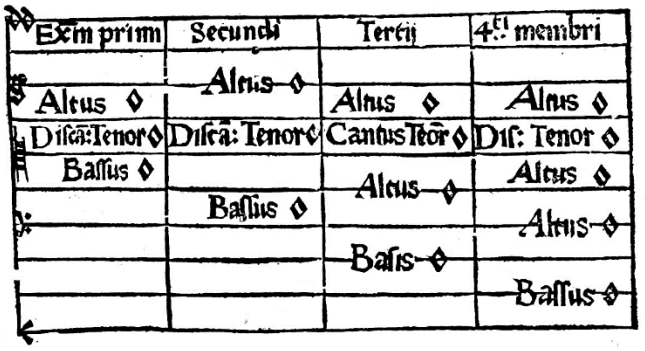


Fig. 14: Os quatro exemplos na *schala* referentes à primeira regra dos preceitos especiais do contraponto de Ornithoparchus (D-Mbs Mus. Th. 1185, 1519, cap. VI).

A busca de meios concisos para a ilustração de tais preceitos é, aparentemente, uma preocupação latente na elaboração dos tratados da *Lateinschule*. No caso de Ornithoparchus, o autor fornece uma síntese somente ao primeiro conjunto de posições; aos demais preceitos, indica-se que o estudante realize sua própria síntese, pois assim, por meio deste exercício, compreenderá as possibilidades combinatórias demonstradas pelo texto.

No intuito de sintetizá-los uma vez mais, apresenta-se abaixo a relação correspondendo aos oito conjuntos de consonâncias a quatro vozes proposta pelo autor, entretanto, utilizando a solução gráfica apresentada por Cochlaeus (que distingue a representação das vozes pelo formato da nota). Em seguida, propõe-se a formatação de uma tabela com as respectivas relações intervalares (sempre a partir da relação com o *tenor*).

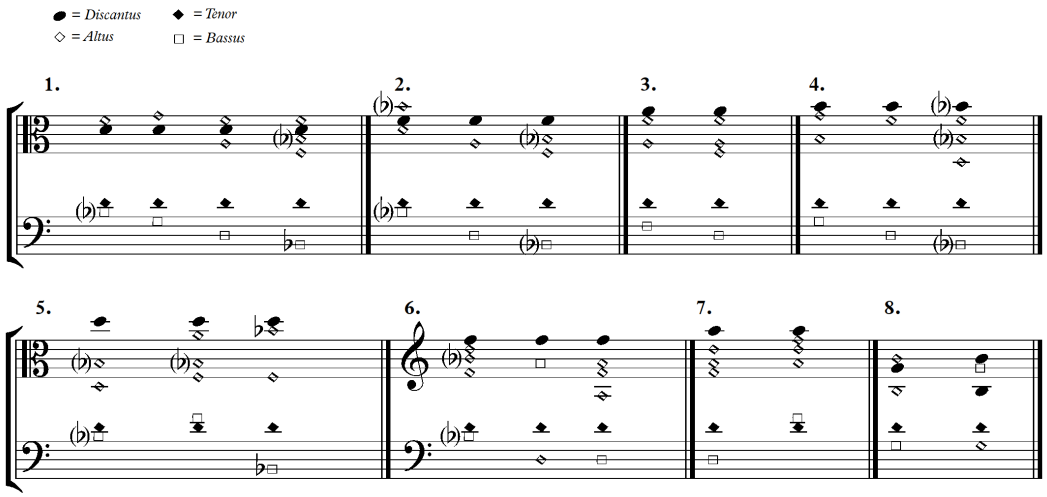


Fig. 15: Primeira proposta da síntese da explanação dos oito "preceitos especiais do contraponto".

Regras (Conjunto)	***Cantus*** (em relação ao *tenor*)	***Bassus*** (em relação ao *tenor*)	***Altus*** (em relação ao *tenor*)
1	**unis.**	3ª↓	5ª↑
		5ª↓	4ª↑
		8ª↓	3ª↑, 4ª↓
		10ª↓	3ª↑, 3ª↓,6ª↓
2	**3ª↑**	3ª↓	unis., 6ª↑
		8ª↓	4ª↓
		10ª↓	3ª↓,6ª↓
3	**5ª↑**	6ª↓	3ª↑, 4ª↓
		8ª↓	3ª↑, 4ª↓,6ª↓
4	**6ª↑**	5ª↓	4ª↑, 3ª↓
		8ª↓	3ª↑
		10ª↓	3ª↑, 3ª↓,8ª↓
5	**8ª↑**	3ª↓	3ª↓,8ª↓
		3ª↑	5ª↑, 3ª↓,6ª↓
		10ª↓	6ª↑,6ª↓
6	**10ª↑**	3ª↓	3ª↑, 6ª↑, 8ª↑
		5ª↑	8ª↓
		8ª↓	3ª↑, 5ª↑,4ª↓
7	**12ª↑**	8ª↓	3ª↑, 5ª↑, 8ª↑
		3ª↑	5ª↑, 8ª↑, 10ª↑
8	**4ª↑**	5ª↓	6ª↑,3ª↓
	3ª↓ ou 6ª↑	4ª↑	5ª↓

Tab. 14: Segunda proposta da síntese a partir dos oito "preceitos especiais do contraponto" apresentada por Ornithoparchus.

A chave da formulação composicional de Ornithoparchus ao longo deste capítulo consiste na coordenação dos intervalos sempre em referência ao *tenor*; ou seja, se considerarmos as características da explanação, todo cálculo dos intervalos tanto do *discantus* quanto o *bassus* e o altus provém do *tenor*. Entende-se que esta maneira implicitamente considera as características presentes no contraponto aditivo – ou as adições melódicas a um *cantus fimus*. Se observarmos outros autores, como Pietro Aron e a sua *tavola del contraponto* em *Thoscanello in musica* (1539, II, cap. XXX), veremos que cálculo dos intervalos inerente à composição musical considera sempre a ordem da composição das vozes em si. Por exemplo, se iniciado pelo *cantus* (assim como exposto no tratado italiano), têm-se: a relação dos intervalos do *tenor* com o *cantus*; a relação do *bassus* com o *tenor*; e por último, a relação do *bassus* com o *altus*. Esta diferença é um indicativo significativo da mudança composicional frente ao gradual desuso de obras que consideram prioritariamente o *cantus firmus*, para a invenção de todos os elementos texturais presentes na obra.

Comentários sobre o VII. O último capítulo apresentado na tradução refere-se às características do uso da pausa no contexto contrapontístico – argumentação um tanto quanto original dentro da tratadística utilizada no início do século XVI.

Em meio à pluralidade de possibilidades, o autor apresenta sete situações práticas que a pausa pode proporcionar, distinguindo entre benefícios estruturais ao contraponto (itens 1, 2, 3, 5 e 7), como elemento distintivo a criar o sentido de *fuga* ou "imitação estrita" (item 4) ao contraponto, e como indicativo para mensurações perfeitas ou *modus* e *tempus perfectum* (item 6).

O primeiro grupo refere-se aos procedimentos que recomendam ao estudante a realização de pausas em pontos estruturais – portanto, utilizando-as como recurso composicional. O primeiro item descreve o uso da pausa como opção à realização de consonâncias difíceis, que, a partir do deslocamento provocado pelo uso da pausa, garante um melhor posicionamento entre as vozes. O mesmo se dá com o segundo item: neste caso, o autor indica que é melhor dispor de uma pausa no lugar de notas *fictae* (bem como o uso de intervalos indesejados). O terceiro item indica a pausa como recurso a proporcionar permissibilidade entre duas consonâncias perfeitas, separando-as e tornando-as apropriadas para serem utilizadas de maneira justaposta. O quinto item indica a pausa como recurso segmentador ao discurso musical, principalmente decorrente da respiração "imposta" ao cantor, o que promove também um sentido de organização dos materiais. Já o sétimo e último item deste grupo estipula a pausa como elemento de contraste ao discurso, decorrente da necessidade de evitar o prolongamento demasiado de vozes (principalmente em texturas a 5 ou mais vozes), tornando a trama polifônica mais equilibrada.

O segundo assunto que pode ser extraído da exposição de Ornithoparchus durante este capítulo é concernente ao uso da pausa como elemento fundamental para a *fuga*[48]. Para ilustrar este aspecto, o autor providencia um exemplo musical, descrevendo como *clausula* a ideia inicial compartilhada por todas as vozes – estrutura que, na teoria de Zarlino, será conhecida como *soggetto*. No exemplo, o único com caráter imitativo em todo o quarto livro, apresenta-se ao estudante um modelo claro da importância da pausa para o desenvolvimento da identidade da mesma ideia musical, a partir de compartilhamento imitativo (Fig. 16). Outros autores do século XVI, como Aron, Vicentino e, sobretudo, Zarlino, se debruçarão sobre a questão, desenvolvendo uma terminologia apropriada para uma classificação cuidadosa destas estruturas. No entanto, a

[48] Sobre o termo em língua portuguesa, cf. Iafelice (2015: 125-148).

contribuição a esta questão revela-se significativa por tratar a pausa (elemento que antecede as diversas entradas em uma *fuga*) como estrutura fundamental para o desenvolvimento deste processo compositivo.

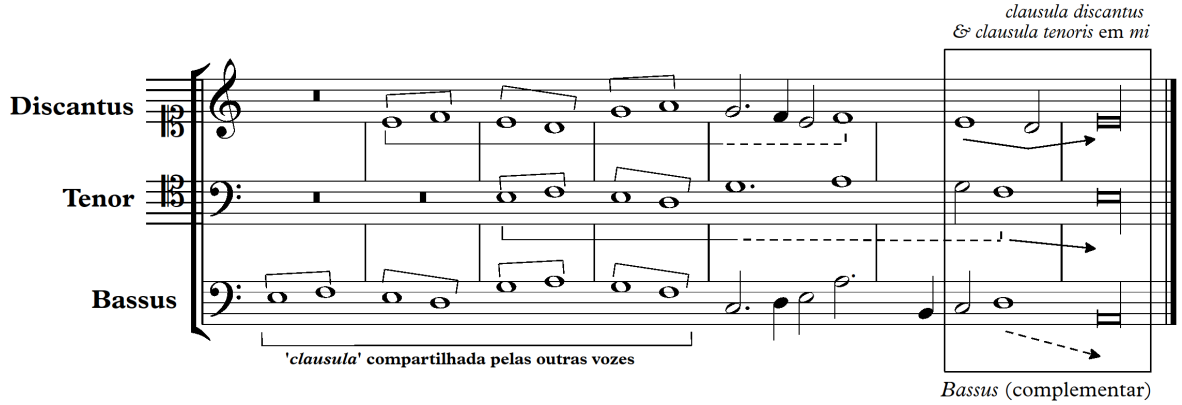


Fig. 16 Exemplo de *fuga* para mostrar o papel fundamental das pausas, as quais estão dispostas de maneira simétrica: uma *breve* para cada entrada vocal. A *clausula* compartilhada recebe pequenas variações nas duas últimas notas na réplica proposta no *discantus* e no *tenor*.

No item 6 o autor aponta a possibilidade que pode ser derivada do uso de certas pausas, como um indicativo à mensura *perfecta* (mesmo na ausência de qualquer sinal de mensuração). Relacionado à argumentação, Ornithoparchus faz menção à exposição realizada no cap. V (lib. II) do mesmo tratado – momento em que os sinais mensurais ganham a exposição no trabalho. A relação entre diversos sinais notacionais (notas e pausas) que resultam uma indicação particular de mensuração é apresentada no subcapítulo "Sobre os sinais intrínsecos" ("*De signis intrinseris"*) no lib. II, onde o autor indica: "quando uma pausa é encontrada em um canto, e esta, tangendo três espaços, indicará um *modus* menor [com *tempus*] *perfectus*, se [tange] dois [espaços], indicará um *modus* maior [com *tempus*] *perfectus"*[49] (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v, tradução nossa) (cf. exemplo "a" na Fig. 17). Com relação ao *tempus*, o autor aponta: se encontrar "três longas pintadas, estas significam um *modus* menor [com *tempus*] *perfectus*"[50] (1519: f. 27v, tradução nossa) [cf. exemplo "b" na Fig. 17]. Quando se encontra "três *breves [pintadas]*, estas indicarão um *tempus perfectus*"[51] (1519: f. 27v, tradução nossa) [cf. exemplo "c" na Fig. 17]. Quando se encontra "três semibreves pintadas, estas indicarão prolação maior"[52] (11519: f. 27v, tradução nossa) (cf. exemplo "e" na Fig. 17). O mesmo entendimento é estendido às pausas – ao qual Ornithopacrchus se refere na citação no quarto livro: "se duas pausas de semibreve são colocadas com uma nota *semibreve*, estas indicarão um *tempus perfectus*"[53] (1519: f. 27v, tradução nossa) [cf. exemplo **d** na Fig. 17]. De outra maneira, "se duas pausas de *minimas* são colocadas juntamente com uma nota também em *minima*, estas indicarão uma prolação maior"[54] (1519: f. 27v, tradução

[49] "Quando enim in cantu reperitue pausa tria tangens spatia, modum indicat minorem perfectu[m]. Si due, maiorem perfectum" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).
[50] "[...] tres longe colorate: modus minor perfectus denotatur" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).
[51] "Quando tres breves, temos perfectu[m]" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).
[52] "Tribus autem semibrevibus coloratis, prolatio maior demonstratur" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).
[53] "Quoties enim due pause semibreves: cum semibreve nota collocant, tempus perfectu[m] designat" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).
[54] "Per duas aut[em] minimas cu[m] nota mínima, prolatio maior declaratur" (ORNITHOPARCHUS, 1519: f. 27v).

nossa) (cf. exemplo **f** na Fig. 17). No livro II, estas formulações são acompanhadas de um exemplo reproduzido pela Fig. 17, servindo de ilustração ao comentário do autor. Os exemplos **a**, **d** e **f** relacionam-se com a exposição do cap. VII do quarto livro (destacados na Fig. 17), especialmente conexos como indício dos níveis de *modus*, *tempus* e *prolatio maior*/*perfecta*.

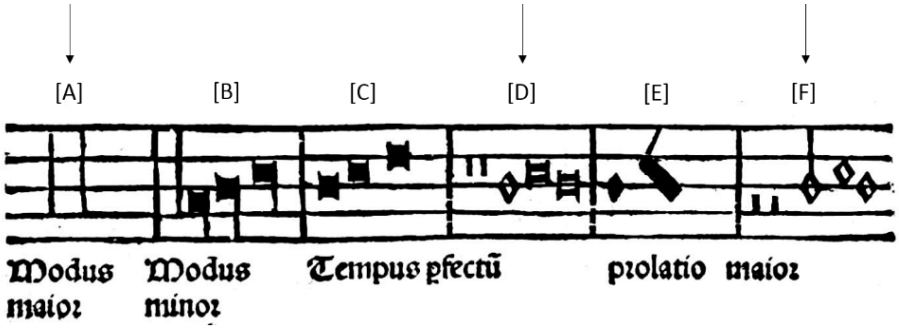


Fig. 17: Exemplo extraído do livro II, cap. 5 do mesmo tratado (D-Mbs Mus. Th. 1185), o qual apresenta, entre outros sinais, a função da pausa como indicativo de *modus maior*, *tempus perfectum* e *prolatio maior*.

Em uma possível interpretação da regra 5, a pausa serve também como elemento de evasão à cláusula melódica, assim como indicada na análise presente na Fig. 11 – particularmente no compasso 13, onde consta uma "interrupção" da *baritonantis clausula* –, se compreendermos o termo "presteza" (*celiritatem*) como um sentido além da tradução proposta, aludindo a um sentido de "prontidão" ou "agilidade". Considerando este aspecto, para uma "ágil" apresentação de uma ideia musical logo após uma cadência, a pausa poderia atuar tanto como um momento de respiração para o cantor (sentido mais próximo da explicação do autor) como uma relação de "prontidão" e "vigor" presente neste novo elemento. Portanto, poderia ser considerada a relação da "quebra" fraseológica, calculada prioritariamente pelo ponto de segmentação estrutural (musical e textual) promovida pela cadência, corroborando tanto para a diversidade quanto para a fluidez da obra.

Tradução

Aspectos editoriais. Assim como apresentado anteriormente, a exposição empregada no quarto livro de *Micrologus* caracteriza-se pela fluidez e organização concisa dos preceitos do contraponto. Para manter as características da comunicação expressa por Ornithoparchus, optou-se por uma tradução que preservasse tanto quanto possível as características escolásticas aplicadas pelo autor, o que inclui ênfases retóricas ocasionadas pela insistência nas múltiplas abordagens de um conceito e a manutenção de termos técnicos na língua de entrada.

Todos os acréscimos, seja no corpo do texto ou na descrição de algum exemplo musical, são apresentados com a utilização de colchetes. Os casos especiais são citados em nota de rodapé, a fim de não causar nenhuma quebra na fluidez textual e na apropriada distinção entre material original e acréscimos oriundos da tradução. Os exemplos musicais apresentados em *Micrologus* foram transcritos para notação moderna, com a mesma disposição de claves (ou, em alguns casos, apenas indicada no início do exemplo musical. Com relação à notação, optou-se pela aplicação de figuras semelhantes (*longa* = longa, *breve* = breve etc.) – em concordância com Cadwell (1995: 45-46) –, com a ausência da "quebra" de figuras ocasionada pela barra de

compasso (embora nos exemplos transcritos barras sejam indicadas entre as pautas apenas como como guia ao leitor).

Esta tradução é baseada na edição de Valentin Schumann, realizada em abril de 1519 em Leipzig – portanto a terceira edição –, que está sob guarda da Bayerische Staatsbibliothek sob a sigla 985435 4 Mus. Th. 1185, contendo 54 fólios (os quais estão numerados a mão de maneira sequencial somente no *rectum* de cada fólio, embora considerando a contagem do *versum* também como "página")[55], possuindo a área impressa de 125 x 170 mm. Esta cópia está referenciada pelo catálogo RISM B/VI (1971: 627) como D-Mbs Mus. Th. 1185.

A justificativa especificamente desta edição consiste na proximidade inerente deste volume perante as duas edições anteriores de 1517 – sendo todas as três publicadas em Leipzig sob o título *Musicae active micrologus*. Assim, considerou-se o mínimo de distanciamento às primeiras edições, incorporando as correções, ainda que mínimas[56], decorrentes principalmente de diferentes escolhas editoriais. Como auxílio e comparação a esta tarefa, também foi utilizada a tradução realizada por John Dowland (*Andreas Ornithoparcus his Micrologus or Introduction Containing the Art of Singing*), publicada em Londres em 1609 por Thomas Adams, considerando, evidentemente, as amplas diferenças contextuais e epistemológicas entre ambas as edições[57].

Texto traduzido

[p. 89] **Liber Quartus Contrapuncti principia elucidans. [...]**

['p.90'] **Caput Primum de diffinitione. diuisione ac nominum contrapuncti differentia.**

REfert Nichomachus Musicus, Canendi disciplinam, adeo simplicem fuisse primitus: vt solo Tetracordo consisteret. [Nichomachus na marg.] Nec plus assa, id est sola voce (assum enim solum dixerunt veteres Unde et assa vox nominatur ore prolata non admixtis alijs musicis concentibus: qua maiorum laudes cantabantur, [Philippus Beroaldus na marg.] Scribit Philippus Beroaldus Apuleiani Commentarij libro X) ac eadem simpliciter, et absque vllo modulaminis lepore prolata, perficeretur. Uarijs tamen subinde auctoribus: in Tetracorda quattuor: quindecim chordis contexta, excreuit. Quibus quintum et sextum: atque ijs plura posteritas superduxit, Ita vt non vna voce tantum sed quattuor 5. 6. 8. et interdum pluribus, hac nostra tempestate vocibus: catilena procedat. Nam Joannem Okeken mutetum. 36. vocum composuisse constat. [Joannes Okeken na marg.] Que autem id efficit industria.

Quarto Livro: Esclarecendo os Princípios do Contraponto

Capítulo I - Sobre a definição, divisão e os diferentes nomes do contraponto

O teórico Nicômaco conta que a disciplina do canto, primeiramente muito simples, consistia apenas no tetracorde, realizada não mais do que por uma voz *assa*, isto é, uma única voz. Por *assa,* os antigos entendem o vocábulo "única", no qual nomeiam *vox assa* quando proferiam [sons] com suas bocas, sem a adição de nenhuma outra concordância musical a ela[58]. [Desta maneira], grandes louvores foram cantados, assim como escreveu Philippus Beroaldus [Filippo Beroaldo] no décimo livro de seu comentário sobre *Apuleius*. Entretanto, pelo que escrevem diversos autores, o tetracorde passa de quatro notas para quinze. A ele, cinco, seis, às vezes, mais vozes, foram acrescentadas. Com isso, em nossos dias não se canta uma *cantilena* com uma única voz, mas com cinco, seis, oito e, às vezes, mais vozes. Na verdade, Johannes Ockeghem compôs um moteto

[55] Os números de página que não constam no documento de referência serão apresentados aqui sempre entre aspas.
[56] Detalhes como a organização do layout e a maior clareza nas abreviações da terceira edição corroboraram para que esta fosse a fonte de referência para esta tradução.
[57] *Micrologus or Introduction Containing the Art of Singing* (1609).
[58] De acordo com Friederich Lindemann em *Corpus Grammaticorum Latinorum* (1832: 343), em um dos possíveis significados, *vox assa* é definido como "*vox humana sine aliorum instrumentorum sonitu*" ("voz humana sem outro som de instrumento"), ou ainda, "*vox sola, sive cantor*" ("voz solo ou cantor").

Contrapunctus a musicis appellatur. Est enim contrapunctus in genere nihil aliud: quam peritia variarum cantilene partium inuentiua, Uel est parens modulationum Uel vt Franchinus libro tertio capitulo scribit. Est ars flectendi cantabiles sonos, proportionabili dimensione, ac temporis mensura. [Franchinus na marg.] Ut enim lutum in manibus figuli. Ita constitutio catilene in manu constituentis est musici. Quare plerique non contrapunctum sed compositionem, hanc artem nominare conseuerunt. Talem de nominibus differentiam assignantes, Compositionem diuersarum harmonie partium, per discretas concordantias in vnum collectionem dicentes, Est enim componere: diuersas harmonie parteis discretis concordantijs in vnum colligere. Contrapunctus vero est plani cantus diuersis melodijs, subita ac improuisa, ex sorte ordinatio. Unde sortisare, est planum cantum, certis consonantijs, ex improuiso ordinare. Dicitur autem Contrapunctus: [Bacheus na marg.] auctore Bacheo: quasi contrapositis vocibus, concors concentus, arte probatus.

a 36 vozes. Mas a diligência que a afeta é chamada de contraponto pelos músicos. E assim, contraponto geralmente não é nada mais do que o conhecimento das diferentes partes que compõem a invenção ou o fundamento da melodia[59]; ou como Gaffurius escreve no lib. 3, cap. 1, é a arte de flexionar sons cantáveis pela razão da grandeza proporcionada [pelos intervalos] dentro da mensura temporal. Assim como argila nas mãos do oleiro, constitui também a música nas mãos do músico. Contudo, muitos não chamam esta arte de contraponto, mas, sim, de composição, atribuindo a ela diferentes nomes, dizendo que "composição" é a reunião de diversas partes da harmonia por diversas concordâncias. [Por outro lado], contraponto é a súbita e a improvisada ordenação do cantochão por diversas melodias. Por isso, *sortisare* significa ordenar um cantochão por meio de certas concordâncias improvisadas. Entretanto, Bacchio diz que "contraponto" são vozes contrapostas [umas às outras], com harmonias concordantes, aprovadas pela arte.

De Contrapuncti diuisione.

Contrapunctus duplex: Simplex scilicet et Coloratus inuenitur. Simplex est plurium cantilene partium per notas specie sibi similes, concors ordinatio. Ut quum choralis contra Choralem, breuis contra breuem, simplicitur ordinatur. Hoc modo.

[I.a] A divisão do contraponto

O contraponto distingue-se em dois [tipos]: [aqueles com] invenção simples (*simplex*) e colorida (*coloratus*). [Contraponto] "simples" é quando a pluralidade de partes da *cantilena* dispõe-se em concordância por notas do mesmo tipo; quando uma nota plana é disposta contra uma outra nota plana [ou] uma *breve* contra outra *breve*, [sendo assim], organizadas de maneira simples:

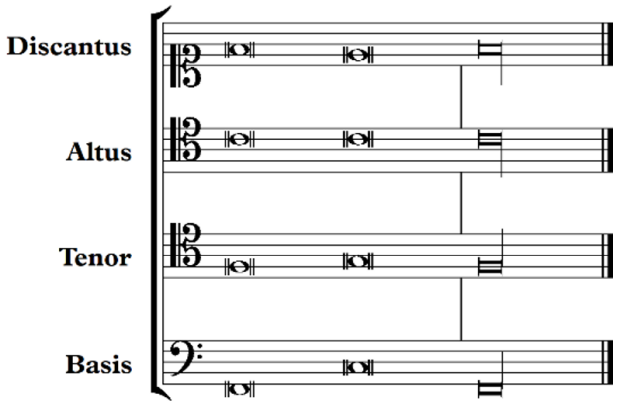


Fig. 18: Exemplo Contraponto *simplex*.

[59] O termo/conceito de *modulatio* é de amplo significado dentro da tradição medieval e renascentista. Neste caso, optou-se pela tradução como "melodia" em concordância com uma das acepções possíveis da célebre frase de Agostinho em *De musica*: "*Musica est scientia bene modulandi*" (I, 2, 2), ou "música é a ciência de realizar bem uma melodia" – que contempla também o senso de movimento. Isidoro, em *Etymologiae*, também possui uma definição semelhante: "*Musica est peritia modulationis cantuque consistens*" (III, 15) ou "música é o conhecimento da melodia, que consiste em som e canto".

[p. 91] Coloratus autem contrapunctus: Est plurium cantilene partium, discretis concordantijs ac diuersis figuris constitutio, hoc quo sequitur modo.

O contraponto *coloratus* constitui-se de sons produzidos pelas muitas partes da cantilena, [pelas quais] distintas consonâncias são realizadas por figuras diversas; desta maneira:

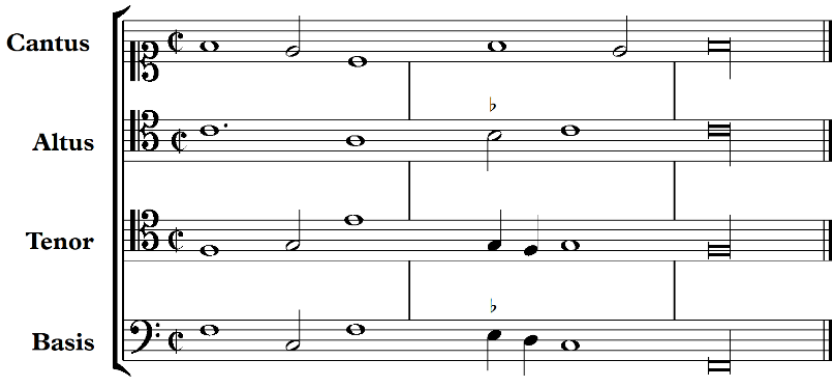


Fig. 19: Exemplo de Contraponto *coloratus*.

Caput Secundum de consonantijs ac dissonantijs.

Cum Concordantia secundum Boetium, sit rata duarum vel plurium permixtio vocum. et vox nec absque sono, nec sonus absque pulsu, nec pulsus sine motu fieri possit, motum secare necesse est. Motuum igitur alij equales alij inequales sunt. Et rursus inequalium alij plus: alij minus inequales: alij mediocriter. Ex motuum autem equalitate equales sonos fieri, et ex inequalibus: inequales constat. Et quidem ex mediocri inequalitate sonos consonos: ex omnino autem a se distantibus dissonos procreari. Hinc est quare Pythagorici vltra Bisdiapason. vt et superius lib.1 ca.5 claruit: nullam consonantiam: ob nimiam extremorum distantiam, consistere posse concluserunt. Quanto igitur soni propinquiores, tanto suauiores existunt, et quo distant amplius, eo consonant minus. Quod (Quam Consonantia duorum sonorum mixtura sit, uniformiter auribus incidens) ex inequali talium sonorum in aures incidentia euenire potissimum argumentor. Soni enim acuti celerius quam graues audiuutur. Quemadmodu mucro fastigiatus momento penetrat: Quod vero hebetius est retusiusve non ita, sed cum mora et segniter: Similiter, vibrata vox audita, peruellit ac fodicat, Grauis obtundit, veluti trudendo, [Celius. na marg.] Scribit Celius lib. 10 ca. 53.

Capítulo II - Sobre consonâncias e dissonâncias

Segundo Boethius, consonância é a mistura de duas ou mais vozes. Estas não podem ser realizadas na ausência do som, nem o som na ausência de batimento, nem o batimento na ausência de movimento, [entre os quais, alguns] são iguais e outros desiguais. E, por sua vez, entre o movimento desigual, distingue-se os menos desiguais e os intermediariamente [desiguais]. Dos [sons com] movimento igual, tomam lugar os de sons iguais; e do [movimento] desigual, inferem os sons desiguais. E da desigualdade intermediária derivam os sons consonantes, enquanto que os de maior desigualdade são os dissonantes. Deste fato, Pitágoras conclui que nenhuma consonância deveria ir além do *bisdiapason*[60] (como apresentado anteriormente no liv. 1, cap. 5), porque a distância entre ambos os extremos é muito grande. Assim, [pergunta-se:] quantos são os sons mais próximos (os quais são os mais doces), e quantos [são] os mais distantes (os quais são menos concordantes) [?] Tais desigualdades derivam principalmente da argumentação de que a "consonância é a mistura de dois sons que incide sobre os ouvidos de maneira uniforme". Portanto, os sons agudos são ouvidos mais imediatamente do que os graves, assim como a ponta de uma espada afiada que penetra [rapidamente], enquanto uma [ponta] cega, assim não a faz – mas, ao contrário, entra lentamente. O mesmo ocorre quando ouvimos uma aguda voz

[60] Duas oitavas.

De Vocibus.

Quoniam similitudo vocum consonantiam non parit, sed dissimilitudo. Vocum igitur alie unisone dicuntur, alie non. Vnisone sunt: quarum vnus est sonus. ['p.92'] Non vnisone vero quarum vna grauior, altera acutior est. Non vnisonarum. alie equisone, alie consone, alie Emmeles, alie dissone. Equisone. sunt, que simul pulse, unum ex duobus sonum efficiunt, vt Diapason et Bisdiapason. Consone, que compositum seu permixtum sonum reddunt. Diapente et Diapasondiapente. Emmeles sunt: que cum cosone non sint: consonis tamen proxime assistunt. Vt ille que tertias, sextas, vel alias imperfectas concordantias sonant. Dissone vero sunt: quarum soni impermixti insuauiter sensum feriunt.

Quid sit Concordantia.

Ex pretactis claret consonantiam, quam alio nomine concordantiam dicimus, esse dissimilium inter se vocum in vnum redactam concordiam. Vel est (vt Tinctor scribit) diuersorum sonorum mixtura: dulciter auribus conueniens. [Tinctor. na marg.] Vel secundum Stapulensem libro tertio. Est soni acuti grauisque mixtura: suauiter, vniformiterque, auribus incidens. Quarum apud practicos duodecim in vsu seruantur. licet non nulli replicatione predictarum plures habeant. [Stapulensis na marg.]

De discordantijs.

[Boethius na marg.] Dissonantia: vt inquit Boethius: Est duorum sonorum sibimet impermixtorum dura atque aspera collisio. Uel, vt Tinctor ait, est diuersorum sonorum mixtura, naturaliter aures offendens. Quarum sunt nouem.

vibrata, que golpeia e transpassa [nossos ouvidos]; enquanto a voz grave, embota, de maneira semelhante a quando se empurra uma espada [cega] (assim como escreveu Celius, liv. 10 cap. 53).

[II.a] Sobre as vozes

As vozes semelhantes não produzem consonâncias, apenas as dessemelhantes. Entretanto, na verdade, vozes ditas uníssonas não são uníssonas de fato. Uníssonas são aquelas cujo som é apenas um. Dentre as vozes não uníssonas de fato, umas são graves e outras são agudas. Ao invés de uníssonas, algumas são *equisonas*, algumas *consonas*, outras *emmeles*, enquanto outras, *dissonas*. *Equisonas* são aquelas [notas] tocadas juntas, onde em uma encontram-se duas, como o *diapason* e *bisdiapason*. *Consonas* são aquelas que produzem um som composto e misturado, como um *diapente* e *diapason diapente*. *Emmeles* são aquelas [notas] que não são *consonas* (ainda que sejam parecidas com elas), mas são aquelas que soam [decorrentes das] terças, sextas ou outras consonâncias imperfeitas. *Dissonas* são verdadeiramente aqueles sons imiscíveis, que incidem aos sentidos de maneira desprazerosa.

[II.b] O que é consonância

Pelo que tem sido esclarecido sobre a consonância – que de uma outra maneira se diz concordância –, é a relação entre duas vozes diferentes, porém colocadas juntas. Ou ainda, como Tinctoris escreveu, é a mistura de diversos sons que é docemente prazerosa aos ouvidos. Ou, de acordo com [Jacobus Faber] Stapulensis no Liv.3, é a mistura de sons agudos e graves que incidem suavemente e uniformemente nos ouvidos.

Entre os músicos práticos, dois [tipos] são utilizados – e com a permissão [inferida] pela repetição dos [intervalos] anteriores – e um terceiro grupo é constituído:

Uníssono	8	15
Terça	10	17
Quinta	12	19
Sexta	13	20

Fig. 20a: Consonâncias. O uníssono e os demais intervalos provocam sons que são feitos à oitava.

[II.c] Sobre as dissonâncias

Dissonância, como disse Boethius, é o choque duro e áspero entre dois sons que são imiscíveis. Ou, como disse Tinctoris, é a relação entre sons diferentes que ofendem os ouvidos, que são nove:

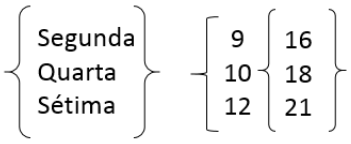


Fig. 20b: Dissonâncias. O uníssono e os demais intervalos provocam sons que são feitos à oitava.

Caput tertium de Concordantiarum diuisione.

Concordantiarum alie simplices seu primarie, vt Vnisonus, tertia, quinta, et sexta, Alie replicate seu secundarie que et equisone sunt precedentibus, dupla dimensione concepte. Octaua nanque cum vnisono, decima cum tertia duodecima cum quinta, et tredecima cum sexta, sono coit. Alie triplicate, scilicet quindecima, que et vnisono [p.93] et octaue sono equatur. Decimaseptima que et tertie et decime. Decimanona que quinte et duodecime. Vicesima: que et sexte et tredecime simbolizat sono, et sic deinceps. Concordantiarum item alie perfecte: alie imperfecte. Perfecte sunt que in certis proportionibus radicate, numerorum presidio probabiles existunt. Imperfecte vero cum probabiles non sint: inter perfectas tamen collocate consonum efficiunt sonum. Quarum nomina hic leguntur subscripta.

Capítulo III - Sobre a divisão das consonâncias

Sobre as concordâncias, algumas são simples e primárias (como o uníssono, a terça, a quinta e a sexta), e outras são replicadas ou secundárias, que são também *equisonas* às anteriores e derivadas em oitava, por exemplo: a oitava que concorda sonoramente com o uníssono; a décima com a terça; a décima segunda com a quinta e a décima terceira com a sexta. Outras são triplas às primeiras, como a décima quinta, que possui o mesmo som do uníssono e da oitava; a décima sétima, que é igual à terça e à décima; a décima nona, que é igual à quinta e à décima segunda; e a vigésima, que é igual à sexta à décima terceira.

As consonâncias podem ser perfeitas ou imperfeitas. As perfeitas são aquelas que são fundamentadas em certas proporções, provadas pelos números. As imperfeitas, ainda que estejam entre as perfeitas, não são provadas [pelos números], embora produzam um som consonante. Seus nomes constam subscritos:

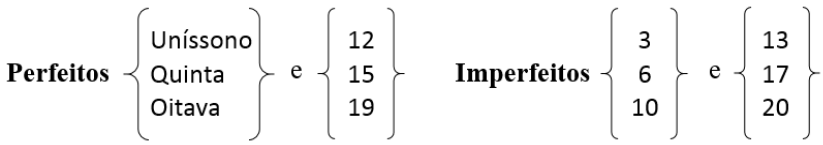


Fig. 20c: Divisão dos intervalos consonantes, perfeitos e imperfeitos.

Concordanciarum regule.

Prima, due concordantie perfecte eiusdem speciei se sequi, non permittuntur, sed bene diuersarum. Potest tamen octauam sequi octaua, dummodo dissimilibus ac contraijs procedant motibus: Inquit Franchinus lib. 3 ca. 3 sic.

[III.a] Regras das consonâncias

1) Não são permitidas duas consonâncias perfeitas da mesma espécie dispostas uma seguida da outra; a diversidade [de intervalos] é mais apropriada. Entretanto, é permitido uma oitava seguir outra oitava por movimento diverso e contrário, como fala *Franchinus* [Gaffurius] em seu [*Practica musicae*] lib. 3, cap. 3:

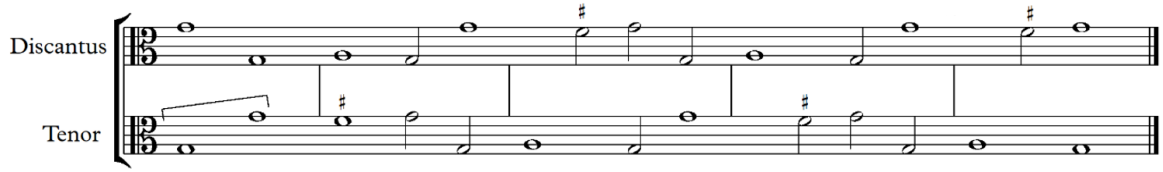


Fig. 21: Oitavas alcançadas por movimento contrário.

Secunda, due concordantie imperfecte, vel etiam plures: se sequi simul ascendendo vel descendendo permittuntur.

Tertia, Imperfectas concordantias semper sequatur proximior perfecta, puta imperfectam tertiam vnisonus, perfectam quinta, imperfectam sextam quinta, perfectam. octaua: vt Gafforus libro tertio capitulo tertio declarat.

[Gafforus na marg.] Quarta, Plures eiusdem speciei perfecte concordantie immobiles, se sequi permittuntur: mobiles vero non.

Quinta, Minima nota, vel pausa illius, inter perfectas eiusdem speciei concordantias mediare non sufficit: propter paruum et quasi insensibilem eius sonum. licet a plerisque contrarium sit seruatum.

Sexta, Contingere potest vt minima, vel semiminima: partibus contrarie procedentibus: discordantia sit: huiusmodi enim discordantia latet, nullam auribus inferens lesionem. Cauendum tamen est: ne due vel plures simul iungantur.

Septima, Breuis vel semibreuis discordans, a contrapuncto relegatur. Sunt tamen qui breuem in quadruplo: et Semibreuem in duplo diminutam admittunt discordantem.

2) São permitidas duas ou mais consonâncias imperfeitas em sequência, ascendendo ou descendendo.

3) A consonância imperfeita deve sempre seguir a perfeita, como o uníssono após a terça menor, a quinta após uma terça maior, a quinta após uma sexta menor e uma oitava após uma sexta maior, assim como disse Gaffurius no lib. 3, cap. 3.

4) É permitida a sequência de consonâncias do mesmo tipo, desde que permaneçam imóveis; caso sejam móveis, devem ser evitadas.

5) Uma *minima* (ou sua pausa) não é suficiente [para trazer permissibilidade] entre duas consonâncias perfeitas do mesmo tipo, por conta da pequenez e de sua insensibilidade sonora, embora, pela maioria [das notas], o contrário possa ser observado.

6) É permitido ocorrer dissonância por movimento contrário utilizando uma *minima*, bem como uma *semiminima*; desta maneira, a dissonância será escondida e não ofenderá o ouvido.

7) Deve-se banir do contraponto a *breve* ou a *semibreve* em dissonância. Entretanto, admite-se uma *breve* dissonante, [a qual pode ser] diminuída por quatro *minimas*, [ou ainda] uma *semibreve* diminuída por duas *semiminimas*.

['p. 94'] **Caput quartum. de generalibus contrapuncti preceptis**.

REgula prima. Cupiens componere quicpiam: primo formet tenorem vel quamcunque aliam vocem: secundum toni exigentiam: sub quo regulatur.

Secunda, Modi inusitati omni ex parte sunt vitandi: dissonant nanque omnes preter decimas.

Tertia, In concordantijs perfectis, nunquam ponatur vox mollis contra duram, nec econtra. Sed aut mollis contra mollem, dura contra duram, aut saltem naturalem. Naturales nanque ancipites, et cum ♭ mollibus et cum ♮ duralibus concordabunt, hoc modo.

Capítulo IV - Os preceitos gerais do contraponto

1) Se você deseja compor alguma coisa, primeiro faça o *tenor* ou alguma outra voz, de acordo com as exigências do tom pelo qual [a composição] será regida.

2) Relações intervalares não usuais deverão ser evitadas; para estas, todas são dissonantes, exceto a décima.

3) Em consonâncias perfeitas, nunca se põe uma voz *mollis* contra outra *dura*, nem ao contrário. Mas, sim, *mollis* contra *mollis*, *dura* contra *dura*; ou, ainda, [uma voz *dura* ou *mollis*] contra uma nota *naturalis*. Pois, para notas naturais que gerarem dúvida, estas podem concordar tanto com ♭ *mollis* como com ♮ *dura*:

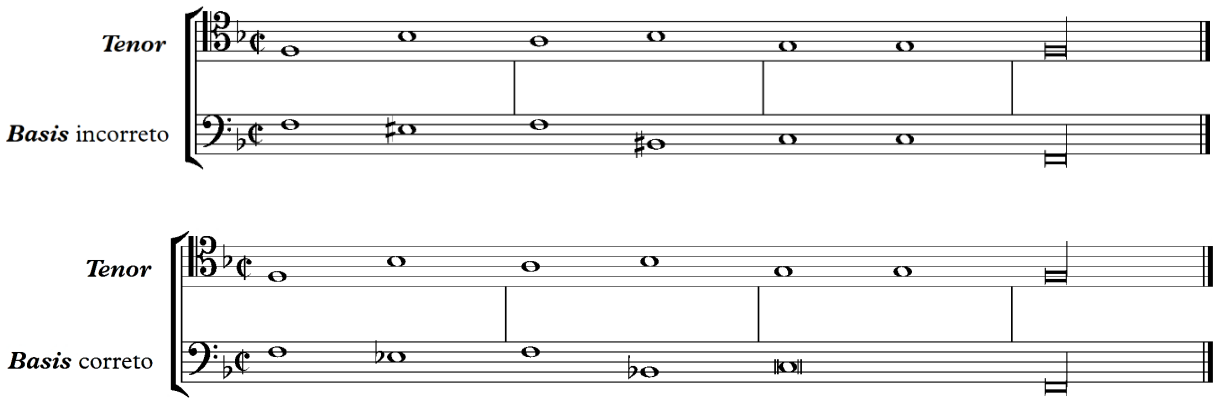


Fig. 22: Exemplos, incorreto e correto, concernentes à Terceira Regra.

Quarta, Si tenor in chorali nimis profunde processerit, transponatur ad quintam, vel quartam, si necessitas id efficiat: vt in hymno Quem terra, licet videre.

Quinta, Omnes cantilene partes: in principio et fine veteres in concordantijs perfectis posuere: que lex apud nos arbitraria est.

Sexta, Vna voce sursum, vel deorsum gradiente, non est opus variare reliquas, quia immobili voci plures consonantie mobiles possunt coaptari.

Septima, In omni cantilena, consonantie querantur propinquiores. nam que distant nimium, dissonantiam sapiunt, Tradunt Pythagorici. [Pythagorici. na marg.]

Octaua, Tenor vna cum alijs dulcem habeat melodiam, in vagis collationibus.

Nona, Si tenor acutas et excellentes tetigerit, discantus poterit descendere, ad locum tenoris.

Decima, Si tenor cadendo tetigerit graues: bassus scandat in locum tenoris iuxta concordantiarum exigentiam.

Undecima, Omnis cantilena, formalibus clausulis sepius venit exornanda.

Duodecima, Si tenor clausulam discantus habuerit: discantus econtra clausulam tenoris occupabit clausulando, aut de decima in octauam, aut de tertia in vnisonum, Hoc modo.

4) Se o *tenor* do cantochão é muito grave, transponha-o à quinta ou à quarta se necessário, como pode ser visto no hino *Quem terra*.

5) No início, como feitos pelos antigos, todas as partes da *cantilena* devem começar em consonância perfeita; no entanto, para nós, esta regra é arbitrária.

6) Quando uma voz segue de maneira ascendente ou descendente, é necessário variar as demais, pois, para uma voz imóvel, muitas outras [vozes] móveis podem ser realizadas.

7) Em toda *cantilena*, [o movimento de uma voz à outra] segue em direção à consonância mais próxima; entretanto, [intervalos] muito distantes são compreendidos como dissonâncias, assim como diz Pitágoras.

8) O *tenor*, em conjunto com as demais vozes, deve proporcionar doces melodias, com combinações pervasivas (*vagus*).

9) Se o *tenor* atinge o [âmbito] das *acutas* e *excellentes*, o *discantus* pode descender no lugar do *tenor*.

10) Se o *tenor* cai, atingindo o [âmbito] das *graves*, o *bassus* deve ir no lugar do *tenor*, de acordo com as exigências relacionadas à consonância.

11) Toda *cantilena* deve ser adornada com cadências formais.

12) Se o *tenor* possui a cláusula do discanto (*clausulam discantus*), o *discantus* deve se ocupar da cláusula do tenor (*clausulam tenoris*), concluindo a décima em direção à oitava, ou a terça em direção ao uníssono:

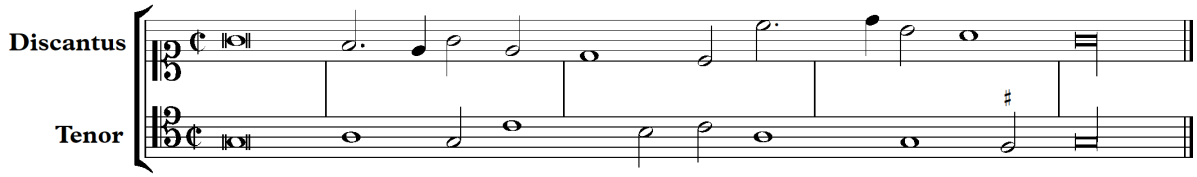


Fig. 23: Exemplo de cruzamento das *clausulae* cadenciais entre *discantus* e *tenor*.

[p. 95] Tredecima. Si bassus clausulam tenoris assumpserit, tenor clausulam discantus habebit. Uel si bassus clausulam discantus tenuerit; tenor suam seruabit clausulando: vt in regula precedente ostensum est: hoc modo.

13) Se o *bassus* possui a cláusula do tenor (*clausulam tenoris*), o tenor assume a *clausula* do *discantus*; ou se o *bassus* possui a *clausula* do *discantus*, o tenor realiza a sua própria cadência, assim como diz a regra anterior:

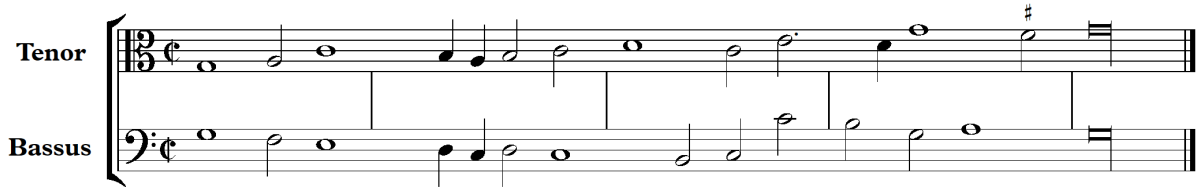


Fig. 24: Exemplo de cruzamento das *clausulae* melódicas cadenciais entre *tenor* e *bassus*.

Quartadecima, discantus raro supra tenorem quintam teneat, sed imperfectas concordantias sepius.

15. Bassus infra tenorem raro vel nuquam locetur in sexta: nisi mox sequatur octaua, sed imperfectis sepius.

16. Si bassus sextam sub tenore habuerit, Discantus ponatur in quinta supra tenorem, clausulando in tertiam hoc modo.

14) O *discantus* raramente ocupa a posição uma quinta acima do *tenor*; no entanto, se o propósito for alcançar uma consonância imperfeita, este movimento é permissível.

15) O *bassus* raramente (ou nunca) deve ser colocado uma sexta abaixo do *tenor*, a menos que esteja seguido por uma oitava; para isso, se o propósito for alcançar uma consonância perfeita, este movimento é permissível.

16) Se o *bassus* é colocado uma sexta abaixo do *tenor*, o *discantus* deverá ser colocado, [na penúltima], uma quinta acima do *tenor*, terminando em uma terça.

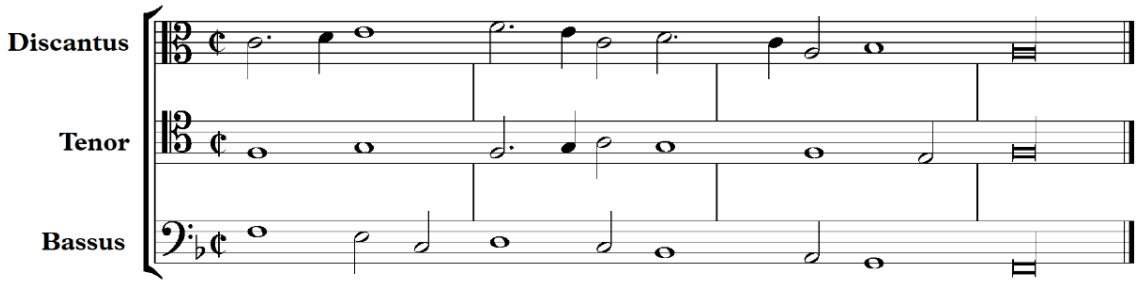


Fig. 25: Exemplo de cruzamento das *clausulae* entre *tenor* e *bassus*.

Decimaseptima: discantus raro faciat saltum per quintam sursum: sed per sextam et octauam

17) O *discantus* raramente salta uma quinta ascendente, mas, se for para alcançar uma

sepius. Cui et octaua infra, prohibetur: reliquis interuallis omnibus concessis.

18. Bassus per sextam saltare prohibetur, alios modos omnes communes habet.
19. In quartis mi, contra fa, non consonant, quia causat Tritonum.
20. quarta et si simpliciter ducta dissona sit: [Franchinus na marg.] coniuncta tamen concordi commixtioni: concordem cum extremis efficit medietatem: inquit Franchinus.

21. quarta duobus tantum locis in contrapuncto admittitur. Primo quando inter duas octauas clausa quintam infra habuerit: [Anagnostes infatigabilis lector. na marg.] Quia si supra quinta sit, non valet consonantia, Ex ea Aristotelis (qui Anagnostes, idest lector infatigabilis a Platone nuncupatur) ratione, qua in problematibus sonos grauiores dissonos, acutioribus dissonis magis sensibiles esse declarat Secundo quando tenor et discantus per vnam, aut plures sextas procedunt: tunc vox que media est, quartam semper sub cantu, tertiam vero supra tenorem seruabit. hoc modo,

sexta ou uma oitava, este movimento é permitido. [No *discantus* também] é proibido uma oitava descendente, embora os demais intervalos sejam concedidos.

18) O *bassus* não pode saltar uma sexta, embora todos os outros intervalos sejam comuns.

19) Em quartas, *mi* não concorda com *fa,* porque desta maneira causariam o trítono.

20) A quarta, embora seja uma dissonância mesmo quando unida e misturada à uma consonância, pode ser concordante se posta internamente junto aos extremos [consonantes], como diz *Franchinus*.

21) Uma quarta isolada é admitida em apenas dois lugares no contraponto. O primeiro é quando posicionada dentro de duas notas de uma oitava, proporcionando uma quinta abaixo [da mais aguda]. No entanto, se a quinta estiver acima [das oitavas], a concordância não é válida, pois, conforme cita Aristóteles (que Anagnostes, o qual é um incansável leitor de livros, credita à Platão), mostra que dissonâncias graves problemáticas são mais percebidas do que as agudas. O segundo [lugar] é quando o *tenor* e o *discantus* prosseguem por uma ou mais sextas, então a voz intermediária, misturada a elas, deverá sempre manter uma quarta abaixo do *cantus* e uma terça acima do *tenor*[61].

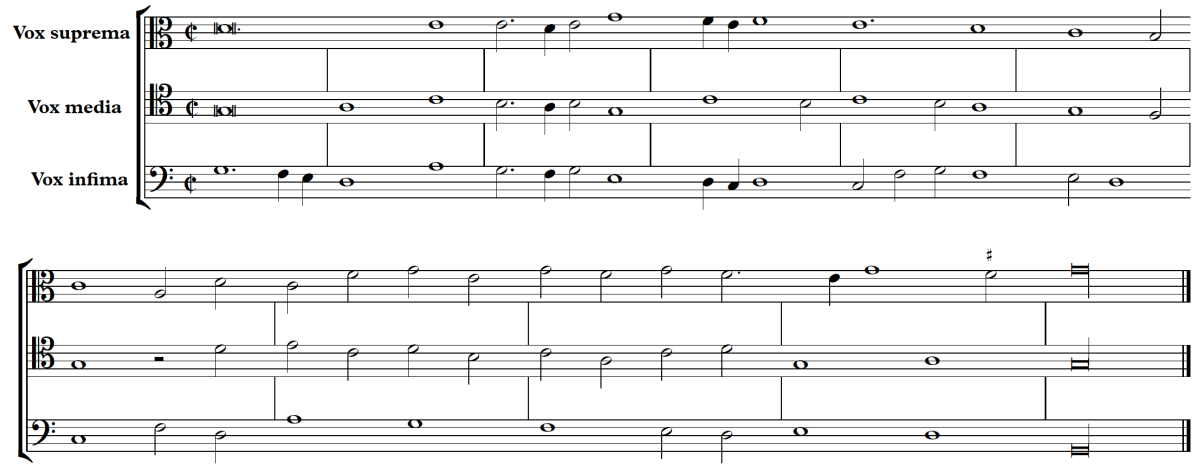


Fig. 26: O uso das quartas.

Vicesima secunda, Celeberrimus quidam Contrapuncti modus efficitur: Inquit Franchinus: Si bassus cum discantu, vel alia quauis voce per decimam distans simul gradiatur: tenore concorditer ad vtrunque commeante. hoc modo.

22) A maneira mais célebre do contraponto, segundo *Franchinus*, é o baixo seguindo o *discantus* (ou qualquer outra voz) por meio da distância de uma décima, fazendo com que o *tenor* concorde com ambas [as vozes], assim como mostra o exemplo:

[61] Técnica do *Fauxbordon* segundo a tradição inglesa, assim como descrita por Guilelmus Monachus em *De praeceptis artis musicae*, no capítulo "*Regule contrapuncti anglicorum*" (COUSSEMAKER, 1869, III: 292).

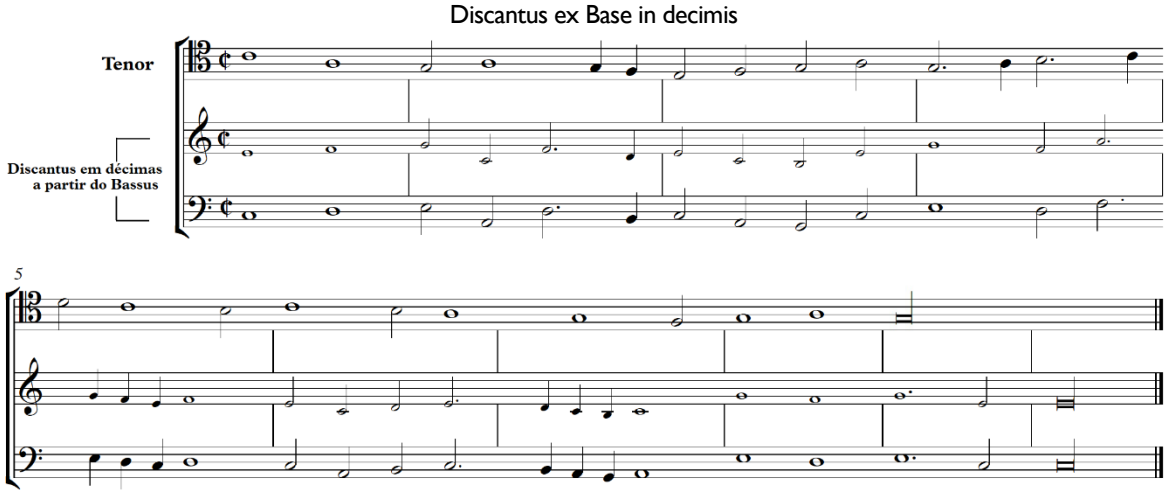


Fig. 27: *Bassus* e *discantus* (em décimas) e *tenor*.

Vicesima tertia, Si nec eandem cosnonantiam iunxeris, duas partes in decimis concordabis.

[p.97] Vicesimaquarta, Necessarium erit artis huius Tyronibus: schalam decemlinealem vt forment, formatam, cancellis distinguant: Ita vt singula tempora, singulis cancellis, clauibus rite signatis: ne confusa notarum commixtione impediantur: inscribere valeant. Prestantius tamen est absque schala condere. quod cum difficile sit, a scala incipiant adulescentes, hoc modo.

23) Se consonâncias iguais não estiverem colocadas juntas, então duas partes concordantes poderão ser realizadas em décimas.

24) É necessário aos jovens iniciantes que façam uma escala com dez linhas, [a qual é] separada por limites [verticais] que representam cada tempo, marcada [ainda] por claves que impedem a mistura confusa entre as notas. É melhor que se componha sem esta escala, mas, sendo esta maneira a mais difícil, [com ela] os jovens principiantes terão a ajuda deste recurso:

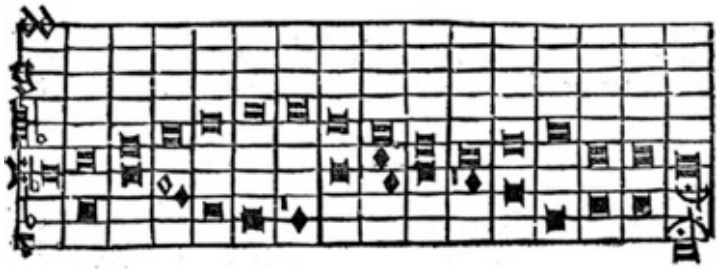


Fig. 28a: A *schala decemlinealis*.

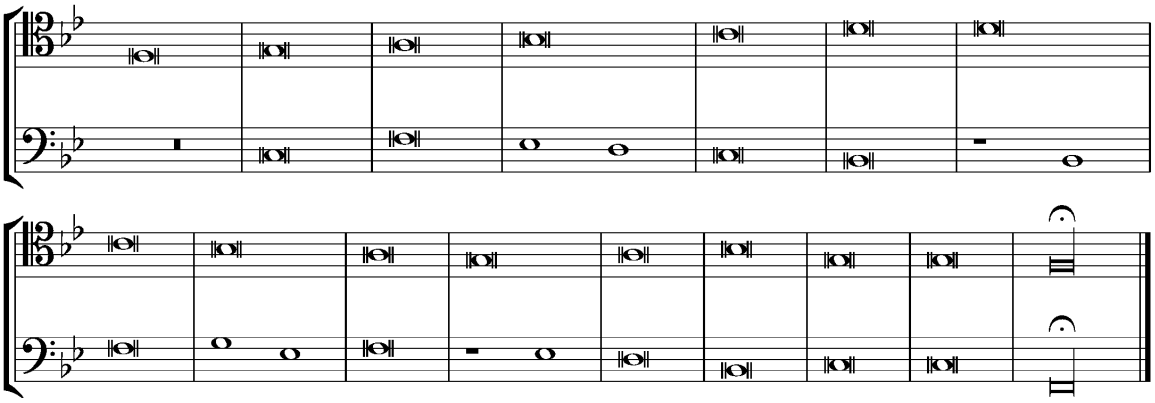


Fig. 28b: Reprodução da *schala decemlinealis*.

Nec id paruifaciant Tyrones, quo nam pacto signa ipsa conferantur, ex quorum inordinata relatione, tot errores in musica emersere, vt non facile sit cognitu, quo nam calle quisque tutus incedat. Quo circa si signo signum conferre quis voluerit, diminutionis proportionumque naturam caute attendat: ne facta relatione huius ad hoc: alterius mensura vel excrescat vel deficiat.

Jovens aprendizes tampouco devem pensar que é uma questão sem importância em [entender] como os sinais [mensurais] são colocados juntos; pois, por referência desordenada entre os sinais, tantos erros surgiram em música, tornando-se difícil saber em qual caminho seguir [para realizá-las]. Entretanto, se comparar um sinal ao outro, é necessário que marque a natureza da diminuição e da proporção; ao menos, referindo-se [por meio do sinal], determinando se a mensura é muito grande ou muito pequena.

De cantilene partibus ac clausulis Caput Quintum.

PRisce musice simplicitas, varias cantilene parteis nesciuit: quas nostro euo subtilitas exposcit. Aucto enim toto augentur et parteis illius. Partes autem quibus nunc musici vtuntur, plures sunt, scilicet Cantus Tenor, Tenoracutus, Melodia, Concordans, Uagans, Contratenor, Basis, et ijs plures. Sed quoniam in communi vsu omnes non sunt, de frequentioribus non nihil dicemus: de rarioribus autem supersedendum duximus.

Capítulo V- As partes e as cadências de uma *cantilena*

A simplicidade da música dos antigos não conhecia as diversas partes de uma *cantilena*, diferentemente do nosso tempo, em que estas são requeridas. Para o crescer do todo, todas as partes tiveram que aumentar. Agora as partes utilizadas pelos músicos são muitas, [por exemplo]: *Cantus*, *Tenor*, *Tenor acutus*, *Melodia*, *Concordans*, *Vagans*, *Contratenor*, *Basis*, e outras mais. Mas como não são todas comumente usadas, serão [aqui] abordadas [apenas] aquelas que são as mais frequentes; sobre as outras, nada falaremos.

De Discantu.

Discantus, vt Tinctor refert. Est cantus diuersis vocibus constitutus. Dicitur enim discantus, quasi diuersus cantus. [Joannes Tinctor. na marg.] Quo nomine omnem mensuralem ['p.98'] cantilenam veteres nominabant. Nos autem quoniam discantus pars est cantilene ab alijs discreta: ita describemus. Discantus est cuiuslibet cantilene pars suprema. Vel est harmonia puellari voce modulanda.

[V.a] Sobre o *Discantus*

O *Discantus*, como Tinctoris se refere, é o canto constituído por diversas vozes. Diz-se, portanto: *discantus*, *quasi diversus cantus*[62]. Por este nome os antigos chamavam todos os cantos mensurais, embora para nós *Discantus* seja uma parte separada de outras da *cantilena*, das quais falaremos a seguir. [Portanto,] *Discantus* é a parte mais aguda da cantilena ou a harmonia [decorrente do] canto pela voz de crianças.

De Tenore.

Tenor est cuiuslibet cantilene vox media. Vel vt Gafforus libro tertio capitulo quinto scribit. Est cuiuslibet cantilene relationis fundamentum. dictus a tenendo, eo quod omnium in se partium consonantiam respectiue teneat.

[V.b] Sobre o *Tenore*

O *Tenore* é a voz intermediária de uma *cantilena*, ou (como Gaffurius escreveu no lib. 3. cap. 5) é o fundamento da relação de toda *cantilena*; portanto, se diz *tenendo*, porque mantém, em alguns aspectos, a consonância de todas as partes em si mesma.

De Baritono.

Bassus seu potius Basis, est cuiusuis cantilene pars infima. Uel est harmonia grauiori voce concinenda. qui et Baritonus dicitur a Uari quod est graue, u in b mutata, eo quod grauiorem cantilene partem possideat.

[V.c] Sobre o *Baritono*

O *Bassus* (ou *Basis*) é a parte mais grave de uma *cantilena*, pois a harmonia cantada com voz grave é chamada de *Baritonus*. Desta maneira, *Vari*[63], isto é, "grave" e, por conta disso, permanece na parte mais grave da *cantilena* ([apenas] muda-se o "v" pelo "b").

[62] Na tradução de John Dowland, o autor acrescenta: "*that is, as it were another Song*" (1609: 83).
[63] O termo *Vari* (nominativo plural de *vārus*) significa literalmente "curvado".

De Tenore acuto.

Tenor acutus est cantilene pars antesuprema. Ut est baritonantis decus. plerumque enim bassum decorat, duplam cum eo consonantiam faciens. Reliquas partes studiosus quisque se magistro describet.

De clausulis formalibus.

Quom omnis cantilena formalibus quibusdam clausulis veniat exornanda: Quid clausula sit dicemus. Est igitur clausula [Tinctor. na marg.] (vt Tinctor scribit) Cantilene particula, in cuius fine vel quies vel perfectio reperitur. Uel est vocum diuersimode gradiencium in consonantijs perfectis coniunctio.

De clausulis regule.

Prima: Omnis clausula tribus constat notis, vltima, penultima, et antepenultima.

Secunda: Clausula discantus tribus notis conflata, vltimam semper habebit sursum.

Tertia: Clausula tenoris tribus etiam constat notis vltima semper descendente.

Quarta: Baritonantis clausula, vltimam, modo supra, modo infra tenorem [p.99] requirit. Communiter tamen in octauam infra detrudit. Interdum etiam in quintam supra extollit.

Quinta: Tenoris acuti clausula, vltimam modo eleuat, modo deprimit, modo cum alijs in vnisono disponit: qui cum varijs procedat, motibus: eius constitutio carminum conditoribus est arbitraria.

Sexta: Clausula discantus penultimam supra tenorem in sexta requirit: Vel in quinta, si bassus infra sextam occuparit.

Septima: penultima tenoris supra bassum in quinta rite locatur: In sexta quoque: si bassus tenoris: et ipse discantus clausulam assumpserit.

[V.d] Sobre o *Tenor acuto*

O *Tenor acutus* é parte ante suprema da cantilena ou é o ornamento do Bassus, pois é muito comum decorar [a linha] do *bassus* com ela, realizando consonâncias duplas. Com relação às outras partes, todo estudante deverá descrevê-las por si mesmo.

[V.e] Sobre as cadências formais

Sendo toda cantilena agraciada por cadências formais, falaremos sobre o que é uma cadência. Portanto, "cadência", como escreveu Tinctoris, é a pequena parte de uma *cantilena*, na qual ao fim encontra-se repouso ou perfeição; é o caminhar das diversas vozes para uma harmonia em consonância perfeita.

[V.f] As regras das cadências

1) Toda cadência consiste em três notas: *ultima*, *penultima* e *antepenultima*.

2) A cláusula do *discantus* [*clausula discantus*] é realizada em três notas, e a *ultima* sempre há de [ser alcançada] com movimento ascendente.

3) A cláusula do *tenor* [*clausula tenoris*] também consiste em três notas, e a *ultima* sempre há de [ser alcançada] com movimento descendente.

4) A cláusula do *bassus* [*baritonantis clausula*] requer a *ultima* às vezes acima, às vezes abaixo do *tenor*. Em alguns casos, é comumente colocada uma oitava abaixo, e às vezes eleva-se uma quinta acima.

5) A cláusula do *altus*[64] [*tenoris acuti clausula*] às vezes possui a última subindo, outras, descendo, [ou] às vezes realiza um uníssono com as demais vozes. Como seu movimento possui muitas maneiras de proceder, sua constituição no cântico possui condição arbitrária.

6) A cláusula do *discantus* requer que a última nota, acima do tenor, seja uma sexta; ou uma quinta se o *bassus* estiver uma sexta abaixo.

7) Se a penúltima nota do *tenor* for colocada uma quinta acima do *bassus* (prosseguindo para uma sexta), o *bassus* assume a cláusula do *tenor* (e o *tenor* assume a cláusula do *discantus*).

[64] Altus: termo equivalente ao "*tenoris acuti*", pois possuem a gênese etimológica semelhante – i.e. *contratenor altus*. A opção por esta versão baseia-se no frequente uso deste termo no reperório para referenciar a voz entre o *cantus* e o *tenor* (assim como adotado muitas vezes por Petrucci em suas publicações, por exemplo). Vale lembrar, entretanto, que não há consenso neste quesito, embora o advento da impressão musical veneziana, com ampla difusão na Europa, tenha supostamente auxiliado em uma certa padronização de alguns aspectos editorais, entre eles, a nomenclatura vocal.

Octaua: Si clausula tenoris in mi, desierit, vt in Deutero fit: vel alias: penultima bassus, non in quinta, sed tertia infra tenorem locata, in quintam finaliter cadat, absque discantus discrimine, vt subscripto concentu declaratur

8) Se a cláusula do *tenor* terminar em *mi*, assim como realizado no *deuterus* [Modo 3 e 4] – ou se, ao invés disso, a penúltima do *bassus* não estiver em quinta, mas colocada uma terça abaixo do *tenor* –, a última nota [entre ambas as vozes] realiza a cadência estabelecendo uma quinta, sem qualquer imponderação com o *discantus*, que, por sua vez, prossegue conforme o conceito previamente declarado.

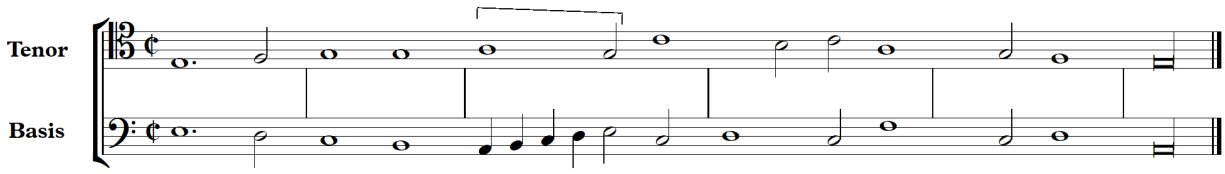


Fig. 29: Cláusula do *tenor* em *mi*.

Nona: Si clausula tenoris terminata fuerit, in re, vt communiter in protho: bassus eleganter de quinta in tertiam supra clausulabit: discantu non variato. licet et in octauam cadere possit.

9) Se a cláusula do *tenor* terminar em *re*, como comumente faz no *protus* [Modo 1 e 2], o *bassus* termina elegantemente procedendo da quinta para uma terça, [movimentando-se] ascendentemente (sem variar o *discantus*); embora também possa descender e realizar uma oitava [com *tenor*, assim como apresentado no exemplo]:

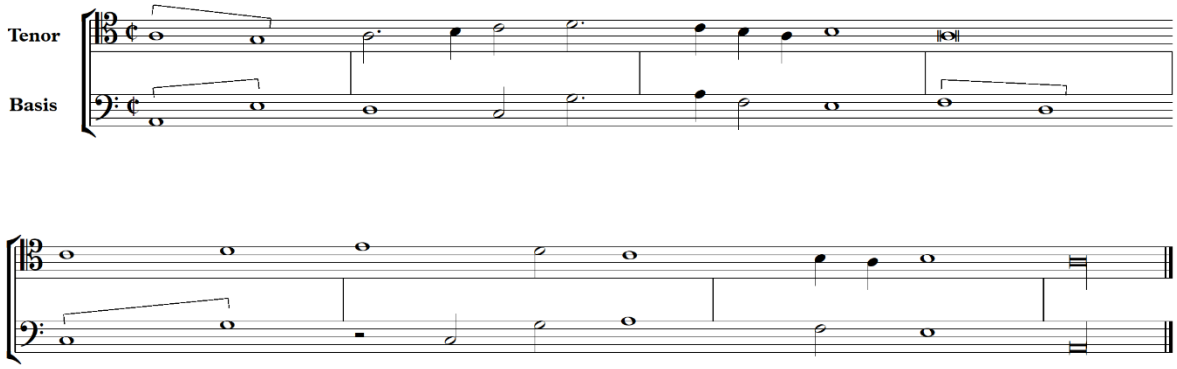


Fig. 30: Cláusula do *tenor* em *re*.

Decima, omnis cantilena eo est suauior, quo clausulis formalibus abundantior. Tanta enim clausulis inest vis, vt etiam dissonantias faciat consonas perfectionis gratia. Vigilent igitur studiosi, vt in cantilenis suis formales clausulas quam sepissime ponant. Quo autem id facilius fiat: clausularum exercitium seu promptuarium hic duximus apponendum: vt quas studiosi hic decantant: eas ita in suis cantilenis formandas esse credant.

10) Todas as *cantilenae* procedem de maneira suave, que abundam em cadências formais. Tais forças constam nas cadências, pois fazem as dissonâncias se tornarem consonâncias para o bem da perfeição. Portanto, estudiosos, atentem-se. Coloquem cadências formais em suas *cantilenae*. Como [as cadências agora] tornaram-se fáceis, proponho um exercício, pois, [além] de cantadas, as cadências poderão ser compreendidas e [posteriormente] realizadas em suas próprias *cantilenae*.

Exercitium clausularum formalium sequitur. **[V.g] Exercícios para cadências formais**

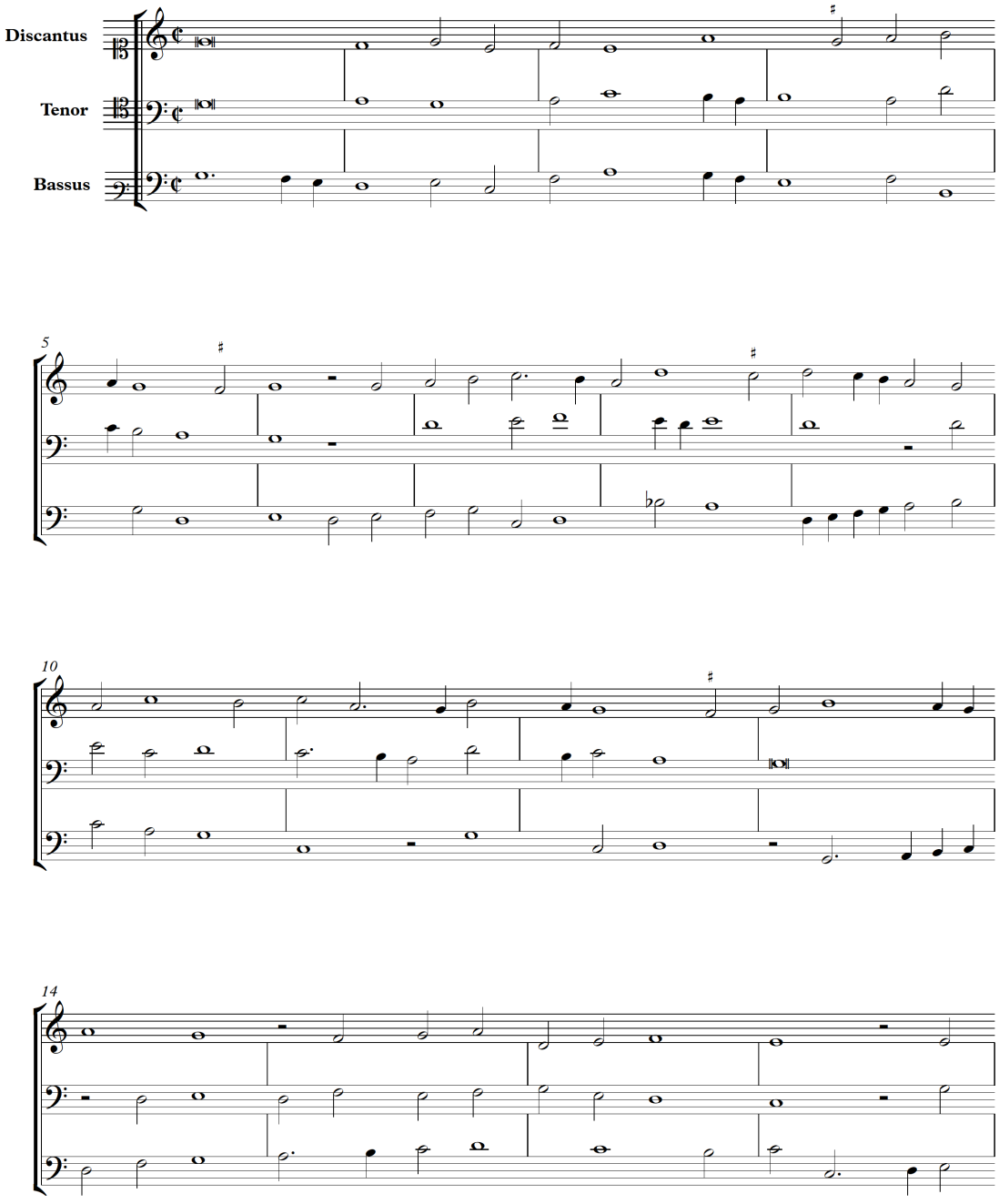


Fig. 31: Exemplo da aplicação das cadências.

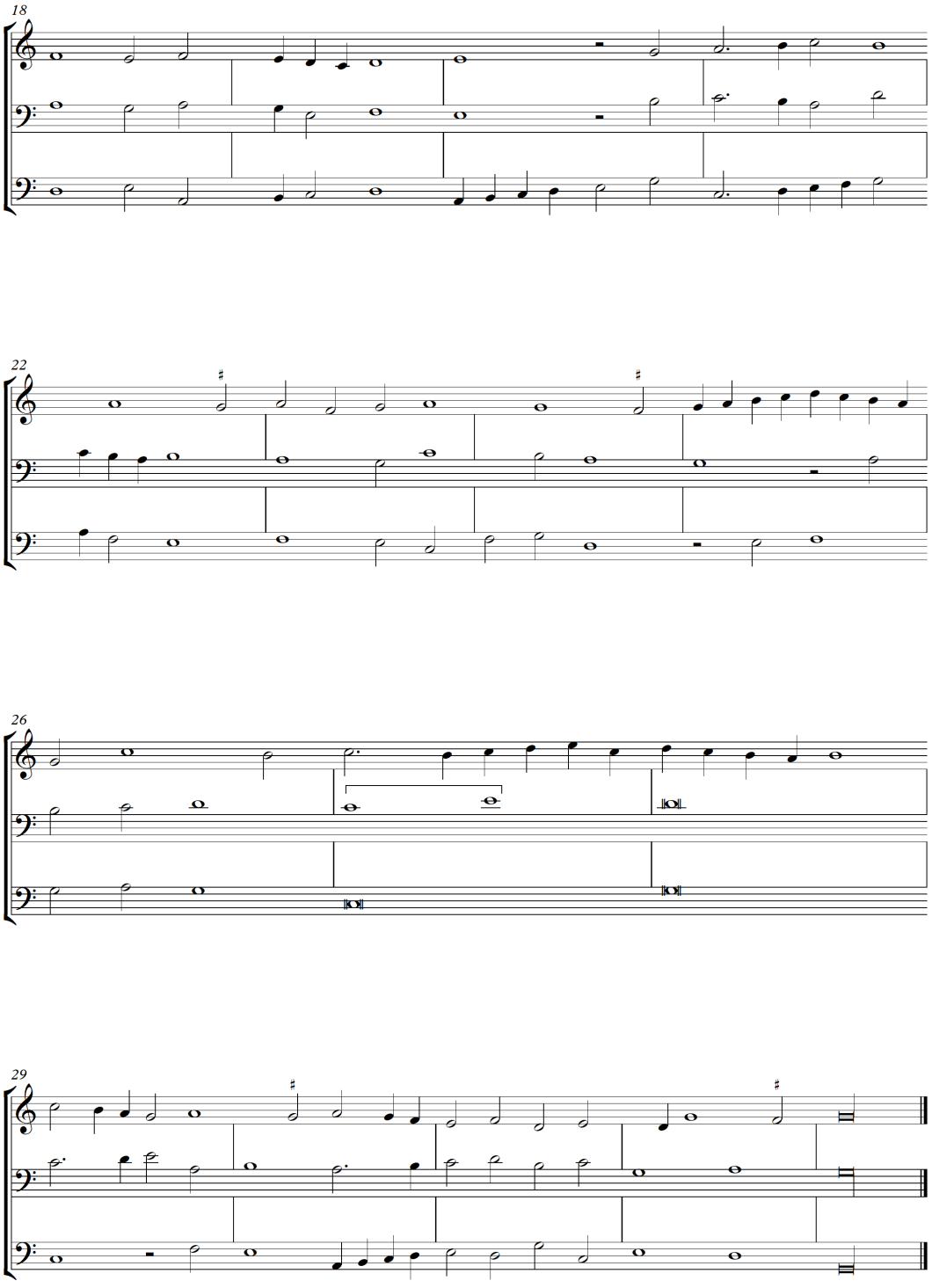


Fig. 31 (cont.): Exemplo da aplicação das cadências.

[p. 101] **De specialibus contrapuncti. preceptis. Caput sextum.**

Expeditis singulis, que ad componendi disciplinam, in generali necessaria visa sunt, Nunc essentialiter regulis breuissimis rem ipsam: vt est: aperiemus.

Capítulo VI - Sobre os detalhes dos preceitos do contraponto

Foram remetidas todas [as informações] sobre a disciplina de composição que, em geral, fazem-se necessárias. Agora, por meio de breves regras (em sua maioria), expandiremos o assunto em si.

Prima Disposito cantu cum tenore in vnisono: bassus tertiam infra, et altus eandem supra requirit. Uel bassus quintam infra, et altus quartam supra. quod si bassus octauam infra occuparit: Altus in tertia supra vel quarta infra concordabit quam aptissime. Sin autem bassus decimam infra tenuerit, Altus tertiam supra, aut eandem vel sextam infra requirit. vt in subscripta figura conspicitur.

1) O *cantus*, estando em uníssono com o *tenor*, requer que o *bassus* esteja uma terça abaixo e que o *altus* esteja uma terça acima (ex.1a); ou o *bassus* uma quinta abaixo e o *altus* uma quarta acima (ex. 1b). Mas se o *bassus* estiver uma oitava abaixo, o *altus* deverá concordar o melhor possível uma terça acima ou uma quarta abaixo (ex. 1c). Se o *bassus* estiver uma décima abaixo, o *altus* deverá estar uma terça acima ou uma sexta abaixo, como se observa na figura a seguir:

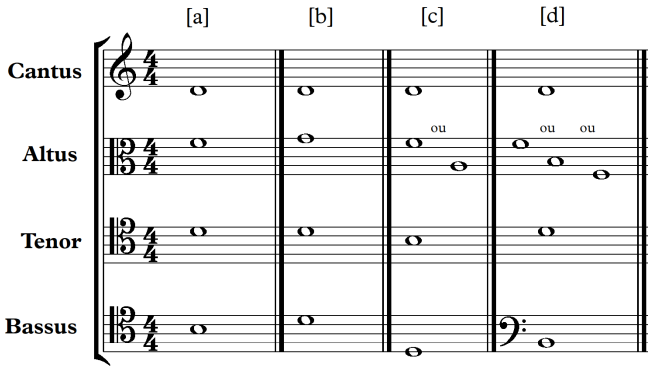


Fig. 32: Reprodução do gráfico proposto por Ornithoparchus.

Secunda, quotiens discantus supra tenorem in tertia situatur: Bassus in tertia infra: et altus in sexta supra, vel vnisono locetur. Sed si bassus infra octauam habuerit: quintam enim habere non potest: Altus quartam infra, tenebit: Basso autem decimam infra occupante: altus tertiam vel sextam infra requirit. Quod simili vt supra pictasmate studiosus quisque percunctari poterit.

2) Sempre que o *discantus* estiver situado uma terça acima do *tenor*, o *bassus* deve ser colocado uma terça abaixo, e o *altus*, uma sexta acima ou uníssono [ao *tenor*], mas, se o *bassus* estiver uma oitava abaixo, não deverá proceder à quinta, [ao invés disso], o *altus* deverá ser situado uma quarta abaixo [do *tenor*]. Se o *bassus* estiver uma décima abaixo [do *tenor*], o *altus* deve situar-se uma terça ou uma sexta abaixo [do *tenor*]. O estudante deve praticar [estes preceitos] da mesma maneira como mostra a figura acima.

Tertia, Si discantus quintam supra tenorem: quod raro contingit: sortitus fuerit: Bassus occupabit infra sextam, et altus supra tertiam vel infra quartam Quod si bassus octauam infra sonuerit: Altus tertiam supra, vel quartam aut sextam infra postulabit.

3) Se o *discantus* estiver uma quinta acima do *tenor* (o que é raro), o *bassus* ocupa uma sexta abaixo, e o *altus,* uma terça acima ou uma quarta abaixo [do *tenor*]. Mas, se o *bassus* estiver uma oitava abaixo, o *altus* posiciona-se uma terça acima, ou uma quarta ou sexta abaixo [em relação ao *tenor*].

['p.102'] Quarta. Discantu sextam supra tenorem ocupante: Bassus quintam infra, et altus tertiam infra, vel quartam supra teneat. Uel si bassus octauam infra tenuerit: Altus in sola tertia supra concordabit, Basso autem decimam infra occupante, Altus tertiam supra, vel eandem infra sonabit. Posset et octauam infra possidere, et cum discantu tredecimam sonare.

4) Se o *discantus* ocupar uma sexta acima do tenor, o *bassus* ocupa uma quinta abaixo, e o *altus*, uma terça abaixo ou uma quarta acima [do tenor]. Ou, de outra maneira, se o *bassus* estiver uma oitava abaixo [do *tenor*], o *altus* concordará somente [se colocado] uma terça acima [em relação ao *tenor*]. Mas, quando o *bassus* ocupar uma décima abaixo [em relação ao *tenor*], o *altus* ocupará uma terça acima ou abaixo [do *tenor*]. Pode ainda ocupar uma oitava abaixo [do *tenor*] e soar uma décima terceira em relação ao *discantus*.

Quinta, Si discantus in octaua supra tenorem locatur: Bassus in tertia infra. et altus in tertia, vel sexta supra, aut in quinta infra rite concordat. Cum autem bassus eandem infra tetigerit, altus quartam vel sextam supra, aut tertiam infra sonabit. Si vero bassus octauam infra sonuerit: Altus tertiam vel quintam supra concorditer iubilabit. Bassu autem ad decimam infra cadente, Altus tertiam vel sextam supra, et easdem infra iure possidebit.

Sexta, Quoties discantus in decima supra tenorem quieuerit: Bassus in tertia infra, Et altus in tertia, sexta vel octaua supra locum sibi vendicabit. Deinde si bassus in tertia supra reperitur, Altus in tertia infra. aut quinta vel octaua sursum illi consonabit. Si autem bassus supra tenorem quintam habuerit: infra enim habere non potest: Altus tertiam supra, octauam infra, concordem seruabit. Basso vero ad octauam infra cadente. Altus quartam infra, vel tertiam aut quintam supra contingere potest.
Septima, discantu supra tenorem duodecimam occupante: bassus in octaua infra locetur, Et altus in tertia quinta vel octaua supra. Cum autem bassus tertiam supra sonuerit: Altus quintam, Octauam, aut decimam, concorditur iubilabit.

Octaua, si discantus supra tenorem in quarta locatus fuerit, bassus quintam infra: et altus tertiam infra, vel sextam supra pro sua concordia requirit. Conuerso modo (si bassum primo formare tentaueris) cum discantu facere curabis. Si autem quis plures, quam quattuor partes conficere voluerit: sumat concordantias infra vel supra, iuxta aliarum partium exigentiam, seruatis seruandis. quod arbitrio committimus conditoris.

Quibus de causis pause in contrapuncto ponantur. Caput septimum.

Pausarum in contrapuncto, pluribus de causis: tolleratur constitutio.
Primo, remouende difficultatis gratia: dum enim due vel plures cantilene partes ita coaptantur: vt alias coaptare difficile sit, pausas ponimus quo ad difficultas illa cessauerit.

Secundo: propter vitate voces fictas, atque prohibita musice interualla.
Tertio: propter duas concordantias perfectas distinguere, que se mutuo sequi non possunt: nisi vel nota vel pausa interueniat.

Quarto. formandarum fugarum gratia. [*quid fit fuga*. na marg.] Est autem fuga vnius et eiusdem clausule in

5) Se o *discantus* estiver uma oitava acima do *tenor*, o *bassus* concorda uma terça abaixo, e o *altus*, uma sexta ou oitava abaixo [do *tenor*]. Mas, se o *bassus* soar uma terça acima, o *altus* tange uma terça ou sexta abaixo, ou uma quinta acima [do *tenor*]. Mas, se o *bassus* soar uma oitava abaixo, o *altus* suavemente concorda uma quinta ou terça acima. Mas se o *bassus* cair uma décima abaixo, o *altus* permanece uma terça ou sexta acima ou abaixo [do *tenor*].
6) Sempre que o *discantus* permanecer uma décima acima do *tenor*, o *bassus* ocupará uma terça abaixo, e o *altus*, uma terça, sexta ou oitava acima. Mas, se o *bassus* estiver uma quinta acima do *tenor* (pois abaixo ele não poderá [estar]), o *altus* concorda [se posto] uma terça acima ou oitava abaixo [do *tenor*]. Mas, se o *bassus* descender uma oitava abaixo, o *altus* poderá ser realizado uma quarta abaixo ou uma terça ou quinta acima.
7) O *discantus*, quando ocupar uma décima segunda acima do tenor, o *bassus* será posto uma oitava abaixo, e o *altus*, uma terça, quinta ou oitava acima [do *tenor*]. Mas, com o *bassus* uma terça acima, o *altus* canta em concordância, uma quinta, oitava ou uma décima [em relação ao *tenor*].
8) Se o *discantus* ocupar uma quarta acima do *tenor*, exige-se o *bassus* uma quinta abaixo, e no *altus*, uma terça abaixo ou uma sexta acima [em relação ao *tenor*]. De maneira contrária (se iniciado pelo *bassus*), o cuidado deve ser tomado em relação ao *discantus*. Entretanto, se forem utilizados mais do que quatro partes, a concordância deve ser realizada acima ou abaixo, assim como as demais partes exigem, servindo-se do cuidadoso arbítrio praticado pelos seus criadores[65].

Capítulo VII - A razão pela qual são colocadas pausas no contraponto

São muitas as causas sustentadas para a construção das pausas no contraponto:
1) Para remover a dificuldade; [pois] se duas ou mais partes de uma *cantilena* estão tão bem encaixadas, torna-se difícil a acomodação destas às outras partes, [desta maneira,] coloca-se pausas pelo tempo necessário, até que esta dificuldade cesse.
2) Para evitar notas *fictae* e intervalos proibidos em música.
3) Para distinguir duas consonâncias perfeitas que não podem mutualmente seguir uma à outra (a menos que uma nota ou pausa seja colocada entre elas).
4) Para realizar uma *fuga*; [pois] a *fuga* é a sucessiva distribuição da mesma *clausula,*

[65] Genitivo singular de "*condītor*", que, em uma tradução possível, pode significar "organizador".

exordio vel quouis alio loco: per diuersas cantilene partes successiua distributio. Vel est eiusdem clausule in diuersis cantilene partibus repetitio, hoc modo.

[aplicada ao] início ou em qualquer outro lugar, distribuídas pelas diversas partes da *cantilena*; ou seja, repete-se a mesma *clausula* em diversas partes da *cantilena*, como a seguir:

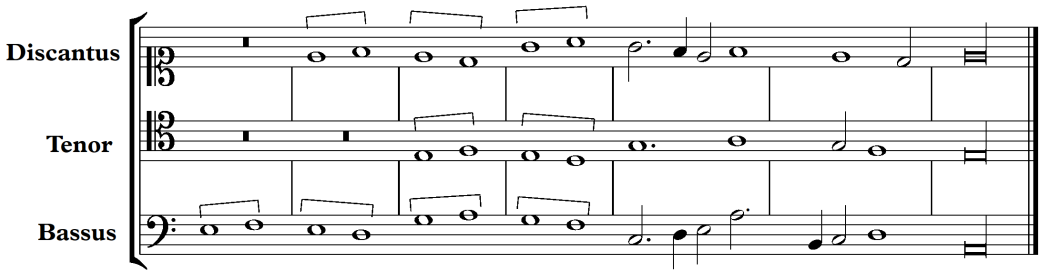


Fig. 33: Exemplo de *fuga*.

[p.103] Quinto: pause in contrapuncto respirationis genera admittuntur, Ne ob cantilene celeritatem, vel spiritus cantantis deficiat. Vel ex inordinata respiratione confusio accidat.

Sexto: vt graduum musicalium, in sua perfectione persistentium. intrinseca signa atque inditia existant. Modus enim perfectus trium temporum pausa, intrinsecus designatur. Tempus perfectum, per duas pausas semibreues, cum nota semibreui collocatas. vt supra lib.2 ca.5 dictum est.

Septimo ob pluralitatem partium cantilene tollerantur pause: Cantilena enim pluribus quam quattuor partibus incedente: cantantibus quibusdam: quisdam pausare necessum est, Ne vel ex vocum nimia elongatione, vel consonantiarum inconcinna permixtione, suauitas obtundatur: et concentus strepere magis quam consonare videatur.

5) As pausas no contraponto são admitidas para a respiração [apropriada] e, assim, proporcionar presteza à cantilena – ou seja, reduzindo a confusão da respiração desordenada.

6) Para revelar a existência de graduações musicais pela persistência da perfeição [mensural] por meio de sinais intrínsecos. [Quando] relativo ao *Modus Perfectus*, este é indicado por meio de uma pausa de três tempos; [o] *Tempus Perfectum* [é indicado] por duas pausas de *semibreve*, junto à uma outra *semibreve* (assim comentado no lib.2, cap. 5).

7) Realiza-se pausas [em decorrência] da pluralidade de partes de uma *cantilena*. [Pois,] quando uma cantilena procede com mais de quatro vozes, faz-se necessário o uso de pausas. [A pausa] também [é utilizada] para evitar o prolongamento demasiado de uma voz ou ainda a mistura deselegante entre consonâncias e concordâncias rumorosas, as quais são percebidas mais do que as consonâncias [propriamente ditas].

[Fim da Tradução]

Considerações finais

A apresentação sobre os "princípios do contraponto", ao longo do quarto livro de *Musice active micrologus*, revela-se como uma síntese da música prática presente na tratadística alemã do final do século XV e início do XVI. A partir de conceitos musicais influentes em seu tempo, Ornithoparchus desenvolve uma abordagem didática e cuidadosa e, em alguns casos, significativamente original para expressar tópicos importantes aos alunos de seu meio. Como presente na parte final do livro, há indícios da necessidade latente da formatação de materiais didáticos que transitem entre os preceitos teoréticos e a prática musical, contribuindo, assim, para uma formação musical consistente. Se os tratados derivados da "Escola de Colônia" já haviam iniciado este trabalho, Ornithoparchus amplia esta iniciativa, fundamentando um dos tratados alemães de maior difusão do início até meados do século XVI – assim como comprovado pela publicação das sete edições entre 1517 e 1555.

Além da abordagem consequente da *neuen Studia Humanitatis*, a exposição dos argumentos do quarto livro é organizada de maneira a proporcionar ao estudante a construção dos princípios para a composição a partir de informações gradualmente acumulativas, o que inclui conceitos sinteticamente explanados e exemplificados. Assim como apresentado anteriormente, esta e outras características diferem da maneira como os teóricos contemporâneos ao autor as aplicam – sobretudo na Itália –, corroborando para situarmos *Musica active micrologus* como uma fonte significativa para o entendimento das bases da construção do pensamento musical compositivo alemão quinhentista, em seu nível mais elementar.

Referências

ANSELMUS, Georgius. De musica. In: MASSERA, Giuseppe (Ed.). *Historia musicae cultores biblioteca*, v. 14. Florença: Leo S. Olschki, 1961 [c. 1434]. p. 1-210.

ARON, Pietro. *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna: Benedicti Hectoris, 1516.

BLACKBURN, Bonnie J. On the Compositional Process in the Fifteenth Century. *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, v. 40, n. 2, p. 210-284, 1987.

_____. Gaffurius, Franchinus. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 9. London: Oxford University Press, 2002. p. 410-414.

BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus. *De institutione musica*: liber I. Cambridge: Trinity College, R.15.22, 944.

BONA, Valerio. *Regole del contraponto et compositione*. Casale: Bernardo Grasso, 1595.

BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606.

CADWELL, John. *Editing Early Music*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1995.

CAELII, Ludovici. *Antiquarum lectionum*. Veneza: Aldo Manuzio,1516.

CARDOSO, Fernando Pereira. *Da polifonia vocal ao ricercar imitativo:* relações estruturais em obras de Adrian Willaert com base em planos cadenciais. Tese (Doutorado em Musicologia). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

COCHLAEUS, Johannes. *Musica*. Colônia: Johannes Landen, 1507.

_____. *Tetrachordum musices*. Nuremberg: Johannes Weyssen, 1511.

COHEN, David E. The Imperfect Seeks Its Perfection. *Music Theory Spectrum*, v. 23, n. 2, p.139-169, 2001.

CUMMING, Julie. Composing Imitative Counterpoint around Cantus Firmus: Two Motets by Heinrich Isaac. *The Journal of Musicology*, Berkeley, v. 28, n. 3, p. 231-288, 2011.

_____. From Two-Part Framework to Movable Module. In: PERAINO, Judith (Ed.). *Medieval Music in Practice*: Studies in Honor of Richard Crocker. Middleton: American Institute of Musicology, 2013. p. 177-215.

DAHLHAUS, Carl. Ist Rameaus *Traité de l'harmonie* eine Harmonielehre? *Musiktheorie*, v. 1, p. 123-127, 1986.

DEFORD, Ruth I. *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

DOWLAND, John. Prefácio. In: ORNITHOPARCHUS, Andreas. *Micrologus or Introduction Containing the Art of Singing*. Trad. John Dowland. London: Thomas Adams, 1609.

DRESSLER, Gallus; Praecepta musicae poeticae. In: ENGELKE, Bernhard (Ed,). *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, v. 49-50. Magdeburg: E. Baensch, 1914-1915 [1563].

FABER, Heinrich. *Compendiolum musice*. Nuremberg: Johannes Montani, 1548.

FONSECA CARDOSO, Fernando Schlithler da. *A contemplação de Deus no espelho da música: a musica speculativa no tratado Speculum Musicae*. Dissertacão (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

FINCK, Hermann. *Practica musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1556.

GAFFURIUS, Franchinus. Extractus parvus musice. In: GALLO, F. Alberto (Ed.). *Antiquae musicae italicae scriptores*, v. 4. Bologna: Istituto di Studi Musicali e Teatrali, 1969. p.13-208.

_____. *Practica musicae*. Milano: Guilielmum signer Rothomagensem, 1496.

_____. *Theorica musice*. Milano: Philippium Mantegatium, 1492.

GUMPELZHAIMER, Adam. *Compendium musicae, pro illius artis tironibus*. Augsburg: Valentini Schönigius, 1591.

HAMRICK, David. *Guilielmus Revealed*: The Coherence, Dating, and Authorship of De praeceptis artis musicae. Dissertação (Mestrado em Musicologia). University of North Texas, Denton, 1992.

HEYDEN, Sebald. *Musicae ide est, artis canendi*. Nuremberg: Johannes Petraeum, 1537.

IAFELICE, Carlos C. *O conceito das protoformas do cânone:* aspectos históricos, terminológicos e processos composicionais. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

KASSEL, Richard; BUSH, Douglas Earl. *The Organ:* An Encyclopedia. New York: Routledge, 2006.

KOSWICK, Michael *Compendiaria musice artis aeditio*. Leipzig: Stöckel, 1516.

LINDEMANN, Friederich. *Corpus Grammaticorum Latinorum*. Leipzig: B.G. Teubneri et F. Claudii, 1832.

MONACHUS, Guilielmus. De praeceptis artis musicae. In: COUSSEMAKER, Edmond. *Scriptorum de Musica Medii Aevi*: tomo III. Nova Seriem a Gerbertina Alteram. Paris: A. Duran et Pedone-Lauriel, 1869. p. 273-307.

MORLEY, Thomas. *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597.

NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang. Ornithoparchus, Andreas. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 18. London: Oxford University Press, 2002. p. 746-747.

_____. Deutsche Musiktheorie Im 16. Jahrhundert: geistes – und institutionsgeschichtliche Grundlagen. In: GÖLLNER, Theodor; BRAUN, Werner (Eds.). *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. 1 Von Paumann bis Calvisius*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. p. 71-98.

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

_____._____. Leipzig: Valetin Schumann, 1519.

_____. *De arte cantandi micrologus*. Colonie: Joannem Gymnicum, 1535.

_____. *Micrologus or Introduction Containing the Art of Singing*. Trad. John Dowland. London: Thomas Adams, 1609.

OWENS, Jessie Ann. *Composers at Work*: The Craft of Musical Composition 1450-1600. New York: Oxford University Press, 1997.

PICCITONO, Angelo. *Fior angelico di musica*. Veneza: Agostino Bindoni, 1547.

PLAINCHART, Alejandro. Masses. In: *Collegium musicum*, n. 5. New Haven: Yale University, 1964.

PRASPERG, Balthasar. *Clarissima plane atque choralis musice*. Basel: Michael Furter, 1501.

REISCH, Gregor. *Margarita philosophica*. Freiburg: Johannen Schottum, 1503.

RHODIGINUS, Lodovicus Caelius. *Antiquarum lectionum*. Veneza: Aedibus Aldi & Andrea Soceri, 1516.

RISM – RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES. LESURE, François (Ed.). *Écrits Imprimés Concernant la Musique*, B/VI, v.2. München: G. Henle Verlag, 1971.

SACHS, Klaus-Jürgen. Contrapunctus/Kontrapunkt. In: EGGEBRECHT, Hans Heinrich (Ed.). *Terminologie der musikalischen Komposition*. Berlin: Franz Steiner Verlag, 1996. p. 49-86.

SEBASTIANI, Claudius. *Bellum musicale*. Strasburg: Pauli Marchaeropoei, 1563.

STAPULENSIS, Jacobus Faber. *Elementa musicalia*. Paris: Higman & Hopyl, 1496.

TIGRINI, Orazio. *Il Compendio della musica*. Veneza: Ricciardo Amadino, 1588.

TINCTORIS, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*. Treviso: Gerardus de Lisa, 1474.

_____. Liber de arte contrapuncti. In: SEAY, Albert (Ed.). *Johannis Tinctoris Opera theoretica*. Roma: American Institute os Musicology, 1978 [1477].

VITTORELLI, Paolo. *Il trattato* 'Practica musice' *di Franchino Gaffurio (1496).* Genesi, tradizione del testo, trascrizione interpretativa e traduzione. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia). Università degli Studi di Bologna, Bologna, 2014.

WEISS, Susan Forcher. Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks. In: MURRAY, Russel E.; WEISS, Susan Forcher; CYRUS, Cynthia J. (Eds.). *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. p. 207-246.

WOODLEY, Ronald. Tinctoris, Johannes. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 25. London: Oxford University Press, 2002. p. 497-501.

WOLLICK, Nicolaus. *Enchiridion musices*. Paris: Jehan Petit et François Regnault, 1509.

WOLLICK, Nicolaus; SCHANPPECHER, Melchior. *Opus aurem*. Köln: Heinrich Quentell, 1501.

Carlos Cascarelli Iafelice é mestre em Musicologia pela UNESP e doutorando na mesma instituição (com bolsa pela FAPESP), sob orientação do Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira. Sua pesquisa é relacionada ao estudo do desenvolvimento de ferramentas analíticas a partir de fontes primárias italianas do século XVI. Desde outubro de 2018, realiza o programa de estágio e *mobilità academica*, com ênfase em filologia musical, na Università degli Studi di Pavia, em Cremona (Itália), sob a tutoria do Prof. Dr. Daniele Sabaino. Ao longo dos últimos anos, participa continuadamente de congressos especializados sobre o assunto, tais como: International Congress on Medieval Studies (Western Michigan University, 2016); HapMac (University of Nottingham, 2016); Encontro de Pesquisadores em Poética Musical (Universidade de São Paulo, 2015 e 2017); EITAM4 (Universidade de São Paulo, 2017); International Medieval Congress (University of Leeds, 2018); MedRen (Maynooth, 2018); International Musicological Conference: modes, church tones, tonality, tonal spaces, c.1555-1720 (Università di Ferrara, 2018). É membro do Grupo de Pesquisa "Teorias da Música". carlosciafelice@gmail.com