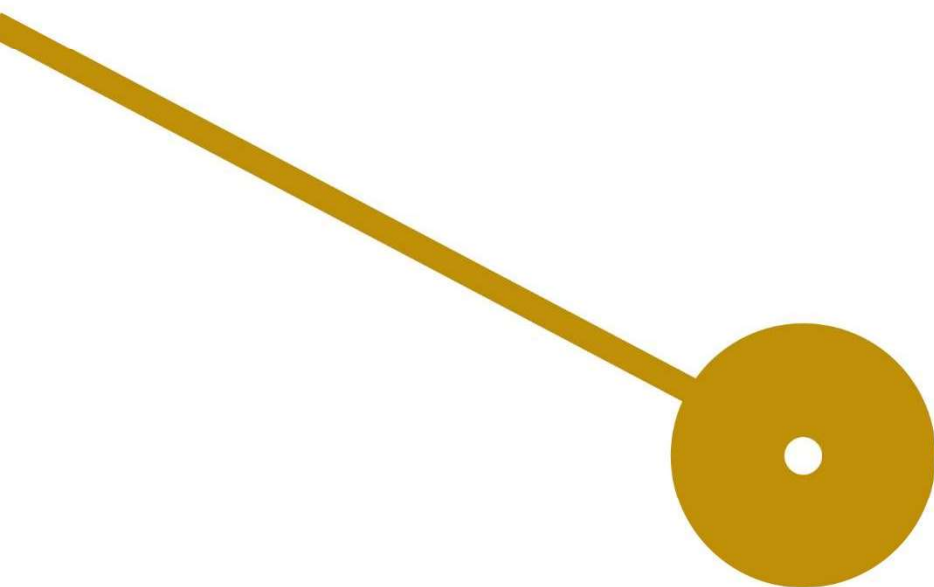




Contributos a uma metodologia aural para a aprendizagem de polifonia renascentista

Carlos Sánchez Leonardo

06/2021



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
MÚSICA ANTIGA-FLAUTA DE BISEL

Contributos a uma metodologia aural para a aprendizagem de polifonia renascentista

Carlos Sánchez Leonardo

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Música Antiga,
flauta de bisel

Professor Orientador
Prof. Dr. Pedro Sousa Silva

06/2021

Agradecimentos

Agradeço ao professor Pedro Sousa Silva a atenção e o tempo dedicado a este projeto, assim como a confiança, a permanente disponibilidade e o apoio dados durante estes anos.

Agradeço a todos os integrantes do Laboratório de Polifonia Renascentista por terem acompanhado este processo, especialmente a Silvia e o João pelo seu inesgotável esforço, empenho e compromisso. Sem a colaboração de todos eles esta investigação não teria sido possível.

Tenho de agradecer também ao João pela imensa ajuda com o português na revisão desta dissertação.

Por último, agradeço à minha família e amigos, por serem o suporte que possibilita que tudo isto aconteça.

Resumo

A presente dissertação estuda o efeito produzido pela inclusão de métodos de aprendizagem históricos na formação de alunos de licenciatura e mestrado da área da música antiga. Considerando a dificuldade para o músico atual de aceder ao universo dos conceitos quinhentistas, transmitidos por via da oralidade e da auralidade, a hipótese defendida é que alterando a metodologia de aprendizagem altera-se também o estado mental associado à execução musical, experiência que afetará de forma inefável a perceção e as tomadas de decisão do executante. Para a análise desta metodologia definiu-se um método de trinta semanas, testado num grupo de trabalho formado por alunos do Curso de Música Antiga da ESMAE, com exercícios baseados em modelos históricos que procuraram estimular o treino daqueles aspetos mais afastados da aprendizagem musical tradicional, como a solmização, a compreensão da linguagem modal e a improvisação de contraponto.

Palavras-chave

Auralidade, polifonia, contraponto, Investigação em acção, Renascimento

Abstract

This dissertation studies the effect produced by the inclusion of historical learning methods in the training of bachelor and master students in the area of early music. Whereas it is difficult for the current musician to access the universe of sixteenth-century concepts, transmitted through orality and aurality, the hypothesis proposed is that changing the learning methodology also changes the state of mind associated with musical performance, experience which will ineffably affect the performer's perception and decision-making. For the analysis of this methodology, a thirty-week method was defined and tested in a working group formed by students of the ESMAE Early Music Course, with exercises based on historical models that sought to stimulate the training of those aspects more distant from traditional musical learning, such as solmization, the understanding of modal language and improvisation of counterpoint.

Keywords

Aurality, polyphony, counterpoint, action research, renaissance

Índice

Introdução.....	1
Objetivos.....	3
Metodologia.....	5
Estado da arte.....	6
Fontes primárias	6
Fontes Secundárias	7
1. Elementos da teoria musical renascentista	12
1.1 <i>Gammaut</i> e Solmização	12
1.1.1 O <i>gammaut</i>	12
1.1.2 Solmização	15
1.1.3 Mudanças.....	16
1.1.4 <i>Musica ficta</i> e <i>conjuntas</i>	17
1.1.5 Aplicações práticas	19
1.2 Modos	20
1.2.1 Perspetiva externa.....	21
1.2.2 Perspetiva interna	26
1.2.3 Oito ou doze modos.....	29
1.3 Notação Mensural.....	31
1.3.1 Figuras e pausas.....	31
1.3.2 <i>Tactus</i>	32
1.3.3 Sinais Mensurais.....	33
1.3.4 Pontos	35
1.3.5 Coloração.....	36
1.3.6 Ligaduras	36
2. Módulos.....	38
2.1 Improvisação	38
2.2 Bicinia e Cãnone.....	45
2.2.1 Cãnone	45
2.2.2 <i>Bicinia</i>	46

2.3 Diminuição	47
3. Metodologia Aural.....	52
3.1 Grupo de trabalho	54
3.2 Desenvolvimento do método	55
3.2.1 Primeiro semestre	55
3.2.2 Segundo semestre	61
3.3 Descrição dos exercícios	69
3.3.1 Contraponto	69
3.3.2 Cãnone	71
3.3.3 Diminuições.....	72
4. Conclusões.....	74
Bibliografia.....	77
Fontes primárias	77
Fontes secundárias.....	79
Apêndice.....	88

Índice de imagens

Imagem 1: <i>Gammaut</i> (Aranda, 1533, [pág.7]).	14
Imagem 2: Mão (Montanos, 1592, fol. 10v).....	14
Imagem 3: Exemplo solmização (Montanos, 1592, fol. 15v).	16
Imagem 4: Exemplo de mutações (Santa María, 1565, fol.6r).....	17
Imagem 5: Exemplo Fa sopra la escrito. (Marcos Durán, 1503, fol.21v).	19
Imagem 6: Exemplo do 1º e 2º tom (Santa María, 1565, fol. 60v).	22
Imagem 7: Quarto tom (Lusitano, 1558, [pág.16]).....	24
Imagem 8: Quarto tom (Montanos, 1592, fol. 22v).....	24
Imagem 9: Quarto tom (Martínez, 1598, [pág. 34]).	25
Imagem 10: Combinações de claves-1 (Nunes da Silva, 1685, pág. 40).	26
Imagem 11: Combinações de claves-2 (Nunes da Silva, 1685, pág. 41).	26
Imagem 12: Combinações de claves acidentais (Nunes da Silva, 1685, pág.43).....	26
Imagem 13: Qualidades dos tons. (Marcos Durán, 1492, [pág.8]).....	27
Imagem 14: Figuras (Santa María, 1565, fol.9r).	31

Imagem 15: Pausas (Santa María, 1565, fol.9v).....	31
Imagem 16: Indicações de modo com pausas (Montanos, 1592, fol.9r).....	34
Imagem 17: Ponto de divisão(Fernandes, 1626, fol. 17r).	35
Imagem 18: Sem ponto de divisão (Fernandes, 1626, fol. 17v).....	35
Imagem 19:Ponto de alteração (Fernandes, 1626, fol. 17r).....	35
Imagem 20: Breves pretas em compasso ternário. As breves perdem a perfeição enquanto as semibreves mantêm-se iguais (Villancicos de diversos autores, 1556, fol 2r).....	36
Imagem 21: Ligadura com propriedade e perfeição.....	36
Imagem 22: Exemplos de ligaduras.....	37
Imagem 23:Cânone a três (Santa María, 1565, II, fol. 68r).....	44
Imagem 24: <i>Principii per cantar polito, e bene</i> (Rognoni, 1620, fol.1r).	49

Índice de exemplos musicais

Exemplo Musical 1: <i>Gammaut</i>	13
Exemplo Musical 2: <i>Gammaut com deduções</i>	15
Exemplo Musical 3: Exemplo de melodia com mutações. O ponto onde se faz a mutação está indicado em itálico.....	17
Exemplo Musical 4: Nota contra nota (Lusitano, 1558, fol.13r).....	40
Exemplo Musical 5: Duas notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).	40
Exemplo Musical 6: Quatro notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).	41
Exemplo Musical 7: Três notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).	41
Exemplo Musical 8: Contraponto concertado a três vozes (Lusitano, 1558, fol. 17r).	42
Exemplo Musical 9: Cânone à quinta (Santa María, 1565, II, fol.66v).....	43
Exemplo Musical 10: Fabordão sobre o primeiro tom salmódico com cadência.....	45
Exemplo Musical 11: Exemplo de <i>faux-bourdon</i> a três sobre um excerto da antífona <i>Assumpta est Maria</i> (P-Brs MM 28).	69
Exemplo Musical 12: Exemplo de fabordão a quatro vozes sobre um excerto da antífona <i>Assumpta est Maria</i> (P-Brs MM 28).	69
Exemplo Musical 13: Método de estudo de contraponto livre sobre um excerto da antífona <i>Propter Veritates</i> (E-Mn MPCANT/15 ff.23v-24r).	70
Exemplo Musical 14: Contraponto com motivo <i>obligato</i> (sublinhado).....	71
Exemplo Musical 15: Cânone à quinta superior.....	71
Exemplo Musical 16: Cânone à quinta superior com ornamentos.	72

Exemplo Musical 17: Exemplo de <i>Lugar Común</i> (Montanos, 1592, V, fol. 36r).....	73
--	----

Índice de tabelas

Tabela 1: Características dos oito tons.	23
Tabela 2: Tons litúrgicos na prática segundo Santa María.....	24
Tabela 3:Propiedades dos modos (Bermudo, 1555, V. Cap. IV. fol. cxxii r).	28
Tabela 4: Resumo das sessões do primeiro semestre.	60
Tabela 5: Estrutura semanal do segundo semestre.	63
Tabela 6:Primeira versão do plano semanal (semanas 1-4).	63
Tabela 7: Segunda versão do plano semanal (semanas 5-6).	64
Tabela 8: Terceira versão do plano semanal (ciclo cânone).....	64
Tabela 9: Quarta versão do plano semanal (ciclo contraponto).	64
Tabela 10: Plano de trabalho no segundo semestre.	68

Introdução

A interpretação historicamente informada apresenta desafios para quem escolhe este percurso, tanto ao nível de pesquisa, na qual se procura obter a maior quantidade de informação possível sobre a qual construir a performance, como na aplicação prática desses resultados na atualidade. Não é apenas necessário recolher e coleccionar dados, mas perceber também que o estado mental e a forma de construir o pensamento das sociedades tem mudado muito, o que irremediavelmente se reflete na prática musical. Esta dissertação focar-se-á no repertório polifónico do século XVI, partindo do pressuposto de que a aprendizagem musical neste século leva o músico a um estado mental inalcançável segundo os métodos contemporâneos, o que impede obter uma interpretação completa da música renascentista. Ignorando facetas e técnicas presentes na tratadística, necessárias para uma interpretação historicamente informada da polifonia, deixa-se de lado uma percentagem importante do discurso musical, das possibilidades e da qualidade que este repertório tem.

Elementos como os formatos notacionais, os instrumentos, ou a própria teoria musical condicionam o processo mental de quem interpreta; por exemplo, em contraposição à cultura moderna da partitura, no século XVI imperava uma cultura onde cada voz estava escrita de forma independente, como nos livros de partes ou em livros de coro. Ler polifonia em partes separadas, respeitando a escrita original, sem separação de compassos e com uma grafia diferente, é um desafio para quem não está habituado, obrigando o intérprete a uma escuta particular, menos funcional ou vertical, tal como acontece na leitura a partir de edições modernas. Manter o tamanho original das fontes também pode ter importância; por exemplo, uma edição musical em pequeno formato de uma obra com texto levanta questões sobre a necessidade de memorização das peças.¹

O movimento da Interpretação Historicamente Informada evoluiu muito desde a sua aparição até a atualidade, ampliando os seus limites e áreas de influência. O que num primeiro estado se limitou à recuperação do repertório tardo-barroco, desembocou na utilização de cópias de instrumentos originais e de partituras em fac-símile. Esta filosofia da música ultrapassou estas fronteiras, sendo hoje habitual encontrar interpretações históricas de peças do século XIX. Uma vez explorado o repertório, os instrumentos e a

¹ Os formatos dos impressos mais comuns são *in folio*, quando a folha de papel é dobrada uma vez, *in quarto*, quando é dobrada duas vezes, ou *in octavo*, quando é dobrada três vezes.

tratadística da Renascença, o passo seguinte é investigar sobre os métodos de aprendizagem.²

Esta dissertação insere-se no âmbito da linha de investigação do professor doutor Pedro Sousa Silva no Grupo de Estudos de Música Antiga do CESEM, desenvolvida no polo CESEM-P.Porto. Esta instituição financiou uma bolsa de investigação da qual foi beneficiário o autor deste trabalho, encontrando o apoio necessário para a consecução deste trabalho. A articulação das atividades do CESEM com a Licenciatura em Música Antiga da ESMAE permite aos seus alunos participar e envolver-se em investigações em curso, possibilitando a aprendizagem através de métodos experimentais.

O século XVI foi um momento de esplendor cultural e de expansão dos reinos peninsulares pelo mundo, mas, para além das histórias circunscritas ao âmbito local, esteve marcado pela reforma protestante e o Concílio de Trento, que tiveram consequências em todos os estratos da sociedade: políticos, sociais, militares e artísticos, ponto de maior relevo nesta dissertação. A Península Ibérica teve, neste contexto, uma intensa atividade cultural e artística, refletida por exemplo na publicação, já nas primeiras décadas do século, de numerosos tratados e obras, e a permanente conexão com as correntes europeias (Mazuela-Anguita, 2012, págs. 47-49). Isto não significa, porém, que Portugal e Espanha estivessem isoladas no século anterior. Por exemplo, no âmbito musical, a chegada à península das casa de Habsburgo e Borgonha com Filipe I de Castela, e posteriormente Carlos I, impulsionou o contacto entre músicos de diversas partes da Europa e as suas obras e técnicas, embora estas relações já ocorressem durante o século XV (Carreras & García García, 2001, págs. 127-138). Como propõe Santiago Galán Gómez, na transição entre os séculos XV e XVI teve lugar uma mudança de paradigma no pensamento musical:

(...) a *Sumula* constitui uma evidência do momento de mudança e final duma época que se concretizava nesses anos, um autêntico final de tradições seculares medievais, incluindo toda uma maneira de transmitir a prática musical de forma oral, abrangendo o canto polifónico, e ao mesmo tempo o início de uma nova época em que cada vez mais a escrita e a composição

² A história e pensamento do movimento da Interpretação Historicamente Informada não são objeto de estudo nesta dissertação. Algumas obras relevantes são: Harnoncourt (2003,2007), Kuijken (2013) e Haynes (2007).

premeditada impõem-se e afetam as formas de exercitar a polifonia, e de transmitir este conhecimento nos tratados (Galán Gómez, 2014, pág. 13).³

Esta dissertação focar-se-á principalmente na tratadística e no repertório peninsular, mas sem recusar a consulta de fontes fora destes limites. A ideia de estabelecer fronteiras e tradições musicais fechadas representa uma visão anacrónica e irreal, cada vez mais superada pela musicologia. A visão tradicional do humanismo e do Renascimento artístico como um fenómeno somente italiano, que é irradiado até a periferia europeia, deve ser muito matizado e encaixado num quadro maior. Contrariamente à opinião de autores como Palisca, que defendem uma estrutura de intercâmbio cultural baseada num eixo norte-sul e regiões periféricas, Galán Gómez apresenta uma visão mais complexa, onde toma parte ativa o eixo mediterrâneo entre Aragão e o sul de Itália (Galán Gómez, 2014, pág. 53), (Palisca, 1985). O mesmo autor sugere que as noções sobre teoria musical eram comuns nas diferentes regiões da Europa, base sobre a qual se sobrepunham elementos locais (Galán Gómez, 2014, pág. 12). Igualmente não se podem esquecer outras importantes vias de intercâmbio cultural, como a influência da Casa de Borgonha em Portugal e Espanha, assim como a chegada dos Habsburgo à Península. Um exemplo disto encontra-se na vinda, em 1506, de Felipe el Hermoso e Juana I de Castela, após a morte de Isabel a Católica, trazendo com o seu séquito a capela musical borgonhesa, onde trabalhavam músicos como Alexander Agricola, Pierre de la Rue ou Petrus Alamire, mais tarde herdada por Carlos I (Carreras & García García, 2001, pág. 111). As fontes escolhidas para este trabalho representam, portanto, uma mostra daquilo que um estudante de música da época poderia encontrar.

Objetivos

O propósito desta dissertação é criar um método para o estudo da polifonia renascentista, baseando-se em modelos e exercícios históricos e potenciando a auralidade.⁴ A metodologia proposta mistura diversas estratégias, trabalhando com estímulos aurais, visuais e cinestésicos, sem pretender com isto abandonar completamente o estímulo visual, mas procurando simplesmente colocar a auralidade no foco principal da atenção e afastar-se assim de modelos baseados só no visual-escrito. Desta maneira

³“(…) la *Sumula* constituye una evidencia del momento de cambio y de final de una época que se concretaba en esos años, un auténtico final de tradiciones seculares medievales, incluyendo toda una manera de transmitir la práctica musical de manera oral, comprendiendo el canto polifónico, y a la vez el inicio de una nueva época en la que se imponen y afectan a las maneras de ejercitar la polifonía, y de transmitir este conocimiento en los tratados”. Todas as traduções foram realizadas pelo autor deste trabalho.

⁴ Entende-se por auralidade o conjunto de estímulos e informações captados através do ouvido.

pretende-se contradizer a abordagem tradicional dos músicos de formação clássica, baseada na leitura. O método terá uma duração de trinta semanas nas quais se trabalharão aspetos como solmização, modos e tons, improvisação, diminuição e notação mensural. O que se pretende atingir com esta abordagem é uma leitura e uma performance de qualidade do repertório renascentista e das suas técnicas: leitura fluente em edições fac-similadas em todas as claves, improvisação de contraponto a duas ou mais vozes, solmização e diminuição, sendo necessário ter especial atenção com as matérias que se afastam da prática musical contemporânea. Como dito anteriormente, a música no Renascimento encontra-se principalmente escrita em partes separadas e sem barras de compasso, por oposição à cultura actual de partitura; opondo-se ao sistema de solfejo actual está a solmização, ferramenta indispensável para compreender este repertório; e ao ouvido tonal contrapõe-se o ouvido modal.

A nossa cultura musical contemporânea parte de pressupostos que nada têm que ver com os que um músico do século XVI podia encontrar; atualmente impera uma divisão entre as tarefas do compositor, como única figura que cria a música, e o intérprete, que traduz uma representação gráfica em som; no Renascimento ambos os papéis se encontram misturados, sendo a improvisação uma parte basal do treino dos músicos. O intérprete que hoje tencione tocar música renascentista, fá-lo-á sob o condicionamento da sua educação, sem ter integrado a linguagem do repertório. No entanto, como refere Sousa Silva:

Não é possível ao intérprete moderno repetir a vivência empírica do músico renascentista. Mas a prática da música constrói-se também com base em hábitos pelo que exercitar os mesmos hábitos (por exemplo, o de solmizar) acaba por contribuir de forma inestimável para o domínio da linguagem musical da obra e para a apreensão do seu sentido imediato (Sousa Silva, 2010, pág. 209).

Não se pretende, portanto, com este trabalho estudar um determinado número de peças, mas compreender e integrar o estilo e a linguagem da música renascentista e que a performance seja resultado do método. Pretende-se criar um Intérprete Historicamente Formado mais do que uma Interpretação Historicamente Informada (Sousa Silva, 2020).

Existem atualmente projetos europeus dedicados ao trabalho de aspetos como a improvisação de contraponto, de cânone ou ao estudo intensivo das diminuições, como o projeto *Singing upon the (note)book* da Schola Cantorum Basiliensis (Vogt & Mesquita, 2021), ou o site *Renaissance Canons* (Sousa Silva & Duarte de Oliveira, s.f.). O método

que se propõe nesta dissertação mistura estas abordagens, abrangendo um amplo leque de aspetos musicais que podem ser usados para o estudo da polifonia.

Metodologia

Para a consecução dos objetivos apresentados anteriormente, trabalhou-se em quatro áreas diferenciadas. Primeiramente fez-se um levantamento pormenorizado de fontes primárias do século XVI, incluindo tratados teóricos, livros de polifonia a duas, três e quatro vozes, e de bibliografia especializada. Devido à existência de uma quantidade colossal de fontes primárias e secundárias dedicadas à teoria e prática da música renascentista foi necessário realizar uma seleção das mesmas, não sendo possível referi-las todas numa dissertação desta natureza.⁵

Uma vez compiladas as fontes, foram criados exercícios específicos para os seguintes itens: solmização, modos, diminuição, improvisação de cânone, contraponto e leitura, os quais serão apresentados com detalhe nos correspondentes capítulos do trabalho. Assumiu-se o pressuposto, recolhido em fontes históricas, da necessidade de se iniciar o treino destes módulos cantando, inclusive os instrumentistas, e só numa segunda fase passar para o instrumento. Procurou-se a variedade nos dispositivos, de modo que se alternassem exercícios focados num só item como outros que abrangessem vários. Foram estabelecidos alguns princípios metodológicos, com vista a estimular o exercício dos aspetos mais afastados da aprendizagem musical atual:

- Tocar sempre a partir de fac-similes, e quando possível mantendo a formatação original.
- Não realizar transcrições, criar a partitura geral das peças mentalmente.
- Não escrever nas partituras, memorizar a informação necessária, como pontos de ensaio ou alterações de *musica ficta*.
- Não ensaiar repetidamente uma peça concreta, mas ler muito repertório e extrapolar as conclusões relevantes.
- A teoria deve complementar a experiência, não a preceder.

Estes exercícios, após serem experimentados pelo orientador deste trabalho, o professor doutor Pedro Sousa Silva, e pelo autor desta dissertação, foram levados para um grupo de trabalho formado por alunos de licenciatura e mestrado das especialidades de flauta de bisel, alaúde e canto do Curso de Música Antiga da ESMAE. Como

⁵ No *Apêndice* inclui-se uma lista de fontes teóricas e práticas do século XVI.

consequência das medidas sanitárias e o fecho das escolas em janeiro de 2021, o método de trabalho teve de se adaptar ao ensino à distância. Foi preparado um plano de exercícios individuais, baseado na partilha de gravações entre os participantes e com uma sessão conjunta em vídeo, dedicada a pôr em comum o trabalho realizado durante a semana. O grupo foi uma parte substancial no processo de criação do método, pois representou o teste à validade dos dispositivos pensados, assim como possibilitou a visualização do efeito do método em alunos de diferentes níveis e com diferentes percursos no repertório renascentista.

Estado da arte

Esta dissertação percorre os elementos essenciais da teoria musical renascentista, da qual existe uma vasta literatura. Devido à sua natureza, na elaboração deste trabalho foi necessária a consulta tanto de fontes primárias como secundárias. Inicialmente tentou-se limitar a seleção de fontes primárias ao âmbito peninsular, mas para os módulos de cânone, *bicinia* e diminuição foi preciso consultar também fontes alemãs e italianas.

Fontes primárias

Usualmente as fontes teóricas renascentistas abrangem diversos aspetos musicais, pelo que uma só fonte pode ser consultada para diferentes propósitos, como solmização, modalidade ou notação mensural. Na pesquisa de elementos da teoria musical foi mantido o critério de privilegiar fontes ibéricas, ou de autores ibéricos. Assim, as fontes consultadas foram: Durán (1503), Martínez Bizcargui (1515), Aranda (1535) Bermudo (1555), Lusitano (1558), Santa María (1565), Montanos (1592), Martínez (1598), Fernandes (1626) e Nunes da Silva (1685).

Durán, Santa María e Lusitano foram também consultados para o módulo de contraponto, enquanto para diminuições foram principalmente selecionados autores espanhóis e italianos: Ganassi (1535), Ortiz (1553), o mencionado Santa María, Bassano (1585), Bovicelli (1594) e Rognoni (1620). As coleções de *bicinia* e cânone escolhidas foram: Romano (1521), Lampadius (1537), Gardano (1539), G. Rhau (1545), Licinio (1545), cancionero de Upsala (1556), Zarlino (1558), Lupacchino (1560), Paien (1572), Guami (1588), Whythorne (1590) Gumpelzhaimer (1591) e Morley (1595). As fontes de cantochão selecionadas foram os manuscritos E-Mn MPCANT/48, MPCANT/15, MPCANT/68, Vitr/16/1, MPCANT/45, MPCANT/56, F-Pn RESF-707 e P-Cug MM 01

Fontes Secundárias

-Solmização

A solmização é um elemento básico para a compreensão da música renascentista e transversal a todos os pontos que serão tratados. Anne Smith expõe detalhadamente as bases da solmização, da mão guidoniana e das suas aplicações práticas (Smith, 2011). Um elemento que se deve destacar do trabalho desta autora é a visão eminentemente prática de elementos do sistema da solmização, por exemplo, a ideia de que cada acorde pode ter cores diferentes em função das sílabas de solmização das notas que o compõem. Assim, cada modo não terá só um percurso melódico próprio, mas também características determinadas de dureza e moleza para cada acorde (Smith, 2011, pág. 47). Outro autor que trata este assunto é Borstein (2001), que fornece igualmente uma detalhada explicação do sistema hexacordal e das mutações, explorando os limites que este sistema tem. No seu caso, as fronteiras temporais do repertório estudado são maiores, chegando até ao século XVIII, pelo que tem de lidar com o facto da música começar a ultrapassar o sistema da *música vera*. Esta questão manifesta-se, por exemplo, na dificuldade de solmizar peças com mais do que um bemol ou com passagens cromáticas (Borstein, 2001, pág. 153). Esta problemática existe e é preciso conhecê-la, mas não será um obstáculo para esta dissertação, pois foca-se num repertório anterior. Embora Borstein não o mencione, a solmização de notas alteradas é possível utilizando os hexacordes de *conjuntas*, prática histórica e presente na tratadística ibérica já no século XV, como expõe Galán Gómez (2014).

O trabalho de Sousa e Silva (2010), dedica um capítulo, não só à solmização, à mão guidoniana e às mutações, mas à teoria melódica no seu conjunto, oferecendo também uma síntese das regras de *música ficta*. A presença ou não da mão ou do *gammaut* proporciona informação sobre os usos e os destinatários dos tratados, como plantea Mazuela-Anguita (2014). Samir Suez explora em profundidade a solmização como sistema fundamental para a compreensão da música do Renascimento e do barroco inicial, focando-se não só num nível melódico, mas também no efeito da solmização nas técnicas composicionais (Suez, 2014). A solmização teve, desde os seus inícios, uma parte eminentemente didáctica, como método para aprender cantochão. Dolores Pesce (2010) descreve o sistema ideado por Guido d'Arezzo e a sua aplicação, baseando-se na análise da sua *Epistola*.

Stefano Mengozzi questiona a visão da exclusividade do sistema hexacordal na teoria medieval e renascentista (Mengozzi, 2014). Sem nunca negar a evidência e a

importância da solmização, Mengozzi põe em causa a sua primazia como sistema de solfejo e reflete sobre as relações entre os sistemas baseados na sexta maior e na oitava, como formas de compreender a música destes períodos, fornecendo fontes primárias desde Guido a Zarlino. Berger (1987) dedica uma monografia a uma questão relacionada com a solmização, a *musica ficta*, ou seja, notas alteradas que não se indicam mas que são deduzidas pelo contexto. O domínio da *musica ficta* é um dos aspetos do trabalho com fontes originais mais desafiantes para o leitor atual, pois, como o próprio Berger indica, o sucesso neste campo depende do grau de conhecimento e compreensão das convenções envolvidas (Berger, 1987, pág. xi).

-Modos

Um dos pontos basilares que a metodologia proposta defende é a necessidade de compreender e integrar a linguagem dos modos, não só como aparato intelectual, mas também no plano sensorial e físico. É difícil definir modo ou modalidade, pois já no século XVI existiram numerosas disputas entre teóricos por causa deste assunto e, como aponta Frans Wiering “ainda hoje não existe consenso” (Wiering, 2001, pág. 2).

Embora a sua investigação se foque na polifonia, tal como esta dissertação, não se pode evitar a modalidade da monodia, primeiro por ser a base da polifonia, e segundo porque o cantochão continuou a representar a maior parte do repertório executado no contexto sacro durante o Renascimento (Gómez Muntané, 2012, pág. 311). Anne Smith fornece mais duas razões que justificam a atenção do estudo da teoria modal na monodia: uma é porque o cantochão servia frequentemente como base para a improvisação de contraponto, a outra é que o músico do século XVI, excetuando os organistas e alaudistas, não veria mais do que uma voz, por estarem escritas por partes, pelo que uma teoria modal que se ocupasse da melodia seria suficiente, até para a polifonia (Smith, 2011, pág. 89). Porterfield (2014) dedica um capítulo da sua tese de doutoramento ao estudo da modalidade no cantochão, às tentativas de associar os modos à teoria musical grega e às origens dos tons litúrgicos.

Tendo em consideração esta dificuldade intrínseca para definir o modo e o seu papel na música do século XVI, Harold Powers (2016) questiona se a função do modo na música renascentista é comparável à que terá a tonalidade na música tonal. Cristle Collins Judd toma como eixo central a obra *Le Institutione Harmoniche* (1558) de G. Zarlino para ilustrar o que era suposto um músico conhecer na Veneza das décadas centrais do século XVI. Segundo esta autora, Zarlino, na sua juventude e antes de se converter no

reconhecido mestre da maturidade, já teria conhecimentos das tradições e práticas eclesiásticas, das descrições e teorias modais de autores mais antigos, interesse e gosto pelo estudo da antiguidade clássica, tão características do humanismo, mas também teria noções sobre os interesses comerciais das casas editoriais, aspetos que implicam diferentes perspetivas dos modos (Collins Judd, 2016, pág. 216). Como foi referido no ponto anterior, o trabalho de Sousa e Silva (2010) inclui um capítulo dedicado à teoria melódica na música renascentista, onde trata extensamente a problemática aqui referida. Baseando-se num pormenorizado estudo de fontes primárias, Sousa e Silva explora a modalidade desde o Sistema Perfeito Maior de Boethius até o século XVII, comparando as teorias de autores como Aaron, Zarlino ou Banchieri.

-Contraponto e Bicinia

Barnabé Janin (2014), Peter Schubert (2008) e Robert Gauldin (1995) escreveram livros de referência para o estudo e prática do contraponto. Margaret Bent (2002) dedica também uma monografia ao contraponto, mas com uma orientação mais teórica e relacionada com o estudo da *musica ficta*. A mesma autora estudou num artigo os termos *resfacta* e *cantare super librum* de Tictoris, concluindo que a diferença entre os dois conceitos não está no facto de serem composição e improvisação respetivamente, mas na relação e cumprimento das regras de contraponto entre as vozes. Na *resfacta* as relações entre vozes têm de cumprir as regras do contraponto, enquanto no *cantare super librum* só se consideram as relações de cada voz com o tenor (Bent, 1983).

Ronald Broude investiga sobre o *cantare super librum* e a produção oral de polifonia nos séculos XV e XVI, apontando a chegada da música impressa aos círculos amadores como uma das causas da progressiva perda da prática da improvisação entre não profissionais durante o século XVI (Broude, 2020). Philippe Canguilhem estudou o manuscrito conservado na Bibliothèque Nationale de France atribuído a Vicente Lusitano, defendendo que o manuscrito deve ser entendido como um manual para improvisar e não para compor (Canguilhem, 2011). Canguilhem escreveu também sobre as técnicas de improvisação, nomeadamente a *regola del grado*, que consiste na memorização de tabelas de sílabas de solmização consonantes, e do *sight*, técnica inglesa que privilegia o cálculo visual dos intervalos na partitura (2018), e sobre a consideração da improvisação na mentalidade humanista da Itália do século XV e a herança clássica (2015). Peter Schubert, mencionado anteriormente, fornece um completo estado da arte e uma detalhada classificação dos diferentes tipos de contraponto que podem ser

improvisados, desde uma voz em contraponto sobre *cantus firmus* até fugas a três e quatro vozes (2014), assim como as diferenças entre o contraponto na voz e no teclado (2012), perspectiva que também é estudada por Massimiliano Guido no *Il Transilvano* de G. Diruta (2012). Valerio Morucci (2013) e Ralph Lorenz (1995) exploraram a função didática do contraponto tanto no âmbito italiano como alemão, respetivamente, tendo-se o primeiro focado no contraponto e ornamentações improvisadas em fontes italianas, e o segundo na prática do cânone como ferramenta didática na cidade de Wittemberg, no contexto da Reforma. A temática do cânone, desta vez na obra de T. Morley, foi também tratada por Julian Grimshaw (2006). Rob C. Wegman (1996) ilustra como a improvisação de contraponto teve uma componente social, afastada dos círculos intelectuais e valorizada como uma habilidade distintiva no contexto urbano dos Países Baixos, e como a figura do compositor começou a ter prestígio e reconhecimento social no decorrer do século XVI.

No contexto ibérico, Giuseppe Fiorentino (2008, 2015) estudou a importância do fabordão e da polifonia de tradição oral na formação do músico na Espanha renascentista (2014) e a folia como esquema de improvisação e composição (2009). Miguel Roig-Francolí estudou a improvisação *en consonancias*, focando-se particularmente na obra de Santa María (Roig-Francolí, 1995). A tese de doutoramento de Ascensión Mazuela-Anguita (2012), embora não seja dedicada diretamente ao contraponto, é uma boa fonte para compreender o panorama musical ibérico do século XVI. No mesmo sentido encontram-se um artigo de Manuel Pedro Ferreira dedicado à *Arte de cãto llano* de Mateo de Aranda (1533) e o estudo da *Sumula de canto de organo* de Domingo Marcos Durán (1503) escrito por Santiago Galán Gómez (Ferreira, 2004), (Galán Gómez, 2014).

Andrea Borstein (2001) faz um estudo detalhado do duo didático na Itália entre os séculos XVI e XVIII, abrangendo música vocal, instrumental e cânone. O autor inclui registos das coleções italianas que contém duos.

-Sociedade

Sobre o humanismo e a cultura renascentista europeia existem inúmeras publicações, pretendendo-se aqui fazer uma seleção que permita criar uma imagem da vida musical do século XVI. Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia J. Cyrus (2010) editaram um livro dedicado à educação musical na Idade Média e no Renascimento, no qual se estuda a pedagogia medieval de Guido até à função do professor recolhida em tratados de inícios do século XVII como *El Melopeo* de P. Cerone. Sobre a

figura do compositor e a atividade da composição, Jessie Ann Owens (1997) escreve uma monografia que analisa as técnicas e os processos composicionais nos séculos XV e XVI. Sobre a história material dos livros de música e os leitores pode-se destacar o trabalho de Kate van Orden (2015) dedicado à *chanson*, assim como o trabalho de Claude Palisca (1985) sobre a relação entre humanismo e música e a investigação de Peter Burke (1986) sobre a vida artística na Itália renascentista. Os volumes editados pela Cambridge University Press sobre a história da música nos séculos XV e XVI são referências fundamentais para estabelecer a base teórica de qualquer investigação sobre música renascentista (Busse Berger & Rodin, 2015) (Fenlon & Wistreich, 2019). Por último, o volume editado por Juan José Carreras, dedicado às capellas musicais dos Habsburgo, ilustra a vida musical nas cortes europeias e peninsulares (Carreras & García García, 2001).

1. Elementos da teoria musical renascentista

Como foi exposto na introdução, a teoria musical renascentista é uma área estudada pormenorizadamente e sobre a qual existe uma volumosa literatura especializada. Neste capítulo abordar-se-ão as questões consideradas essenciais para a assimilação da metodologia proposta. Privilegiar-se-á o trabalho com fontes primárias, partindo da convicção da utilidade do contacto direto com estas para a formação do Intérprete Historicamente Informado, mas sem recusar a literatura secundária, sendo adequado por vezes atender à interpretação que autores especializados fazem destas fontes. Para a seleção dos tratados teóricos consultados optou-se por limitá-los à Península Ibérica no século XVI e, no caso de tratados portugueses, início do século XVII.⁶ Embora a natureza desta dissertação seja eminentemente prática, é necessário estudar a teoria renascentista, devido às diferenças existentes com o sistema atual. Já os autores da época insistiam na importância do completo conhecimento da música. Como aparece no *Vergel de música* de 1570:

(...) diz Boetio que existem três géneros de homens que se exercitam na música: uns tocam instrumentos, outros compõem versos, e os terceiros julgam a obra dos instrumentos e a dos versos. Quem toque instrumento ou cante carecendo da certa inteligência dos tais instrumentos, ou das consonâncias, será dito cantor ou tocador, e não músico. Diz Andrea [Boetio], quem se tenha por professo na música, se carecesse o seu entendimento da verdadeira inteligência, embora toque ou cante bem, negamos-lhe o nome de músico (Tapia, 1570, ff. 16v-17r).⁷

1.1 *Gammaut* e Solmização

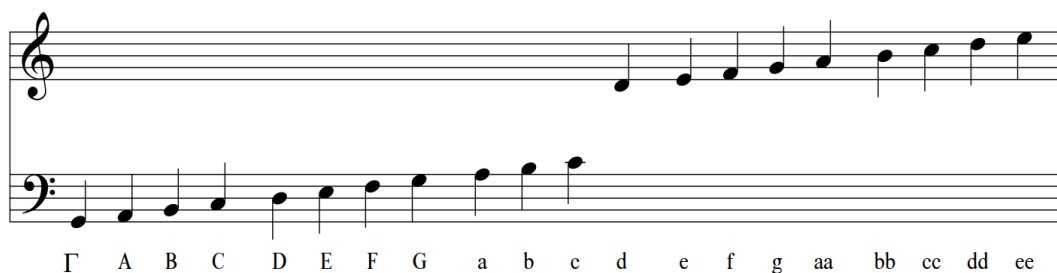
1.1.1 O *gammaut*

O *gammaut* é o conjunto de vinte notas – ou vinte uma, dependendo das fontes – onde se deve escrever toda a música – *música vera*. Este sistema está composto por sete notas – chamadas claves ou pontos – repetidas em três oitavas ou ordens – grave, aguda e sobreaguda; a clave onde se inicia o sistema chama-se *gamma* (Γ), e as restantes A, B,

⁶ No *anexo II* deste trabalho inclui-se uma lista de fontes teóricas do século XVI.

⁷ “(...) dice Boecio aver tres géneros de hombres que en la música se exercitan, unos tañen instrumentos, otros componen versos, y los terceros juzgan la obra de los instrumentos y la de los versos, todo aquel que tañere instrumento, o cantare careciendo de la cierta inteligencia de los tales instrumentos, o de las consonancias, será dicho cantante o tañente, y no músico. Dice Andrea, el que se tiene por professo en la música, si su entendimiento dela verdadera inteligencia de ella carece, aunque cante o taña bien, le negamos el nombre de músico”.

C, D, E, F e G. Em numerosas ocasiões a ordem grave aparece escrita em maiúsculas, a ordem aguda em minúsculas e a sobreaguda com minúsculas duplas. Γ coloca-se na primeira linha de um pentagrama em F4 e a última clave do sistema (ee) corresponde ao último espaço numa clave G2. Assim, o sistema completo seria: Γ , A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa, bb, cc, dd, ee. Como reflexo da prática musical o sistema teórico foi paulatinamente ampliado, sendo que em muitas fontes este sistema começa no F anterior ao Γ . Todas as notas têm uma posição fixa dentro do sistema excetuando o B, que pode ter duas naturezas, B *mollum*, se estiver à distância de meio-tom do A, ou B *quadrum*, se estiver a meio-tom do C.



Exemplo Musical 1: *Gammaut*

Na tratadística é comum encontrar dois tipos de representações gráficas do *gammaut*, em escala vertical (*Imagem 1*) ou em forma de mão (*Imagem 2*), na qual cada clave corresponde a um ponto destacável desta, como articulações ou as pontas dos dedos. A presença de uma ou outra representação do *gammaut* pode revelar muita informação sobre a utilização e o contexto de um determinado tratado. Como aponta Forscher Weiss “quanto mais teórico for um tratado menos provável será encontrar imagens da mão. A mão num livro implica praticidade” (Forscher Weiss, 2005, pág. 36).⁸ A mesma autora propõe também que alguns autores seguidores da Reforma privilegiaram a representação do *gammaut* em escalas devido ao simbolismo católico que evocava a mão esquerda (Forscher Weiss, 2005, pág. 55), porém, nos tratados ibéricos encontram-se as duas tipologias.

⁸ “The More theoretical the treatise, the less likely it was to contain an image of the hand. The presence of a hand in a book implied practicality”.

1.1.2 Solmização

Sobre o sistema fixo de sete claves do *gammaut* sobrepõe-se uma denominação móvel de seis sílabas. Cada um destes conjuntos denomina-se hexacorde ou dedução e está composto pelas sílabas – ou vozes – *ut, re, mi, fa, sol* e *la*. Este método atribui-se tradicionalmente a Guido d'Arezzo, que o desenvolveu como ferramenta para o ensino ágil de cantores.⁹ Espalhou-se pelo continente durante a Idade Média, tornando-se um instrumento basilar para compreender a música renascentista. É necessário insistir na mobilidade das seis sílabas, mas estas devem sempre conservar a sua estrutura intervalar: T-T-MT-T-T, onde as sílabas *mi-fa* representam o meio-tom.

Ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la
ut re mi fa X sol la
ut re X mi fa sol la
ut re mi fa sol la
ut re mi fa X sol la
ut re X mi fa sol la

Exemplo Musical 2: *Gammaut com deduções*

Como se observa no *Exemplo Musical 2*, os hexacordes só podem começar em três locais: C, G – quando B é natural ou *durum* –, e F – quando B é *mollum*. Estas características – ou *propriedades* – dão nome aos três possíveis hexacordes: *natural*, se começar em C, *durum*, se for em G e *mollum* se o fizer em F. Solmizar, portanto, significa associar cada clave a uma das seis *vozes*.

⁹ Para um estudo do sistema guidoniano ver Pesce (2010).



Imagem 3: Exemplo solmização (Montanos, 1592, fol. 15v).

1.1.3 Mudanças

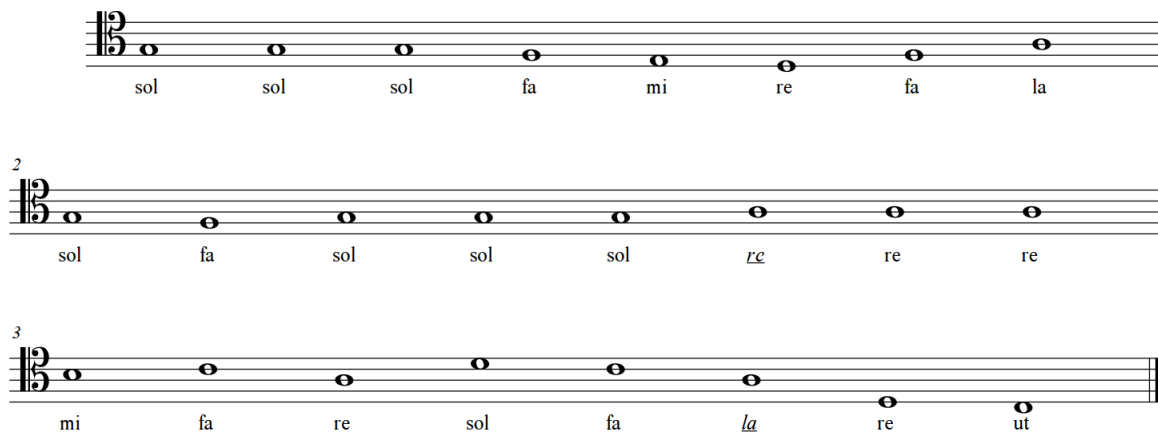
Quando a melodia que se pretende solmizar não ultrapassa o âmbito do hexacorde, a solmização é clara; contudo isto nem sempre acontece. Se a melodia sair do hexacorde, será necessário fazer uma mutação - ou mudança -, ou seja, a passagem de um hexacorde para outro utilizando um ponto pivô. Dois hexacordes consecutivos partilham vários pontos em comum, porém, autores como Santa María defendem fazê-lo sempre na sílaba *re* do novo hexacorde, a subir, e na sílaba *la* quando for a descer:

Três coisas se hão de notar para fazer as mudanças: a primeira é que sempre ao subir o canto se há-de buscar o re, e ao baixar la. A segunda coisa é que ao subir somente se pode cantar re em três signos diferentes, que são: Desolre, Gesolreut e Alamire, e em todas suas oitavas, e assim mesmo ao baixar, somente se pode fazer la em outros três signos diferentes, que são Alamire, elasolre e Elami e em todas as suas oitavas. (...) (Santa María, 1565, fol. 4v).¹⁰

¹⁰ “Tres cosas sean de notar para hacer las mutanças. La primera es que siempre al subir del canto sea de tomar re, y al baxar la. La segunda cosa es, que al subir solamente se puede tomar el re, en tres signos diferentes, que son Desolre, Gesolreut, y Alamire, y en todas sus octavas, y así mesmo al baxar, solamente se puede tomar el la en otros tres signos diferentes, que son Alamire, Delasolre, y Elami, y en todas sus octavas”.



Imagem 4: Exemplo de mutações (Santa María, 1565, fol.6r).



Exemplo Musical 3: Exemplo de melodia com mutações. O ponto onde se faz a mutação está indicado em itálico.

1.1.4 *Musica ficta e conjuntas*

O *gammaut* representa a música que pode ser escrita na teoria, mas na prática o sistema musical utilizava notas fora deste âmbito. Denomina-se *musica ficta* ou falsa à música que transborda o *gammaut*, esteja escrita ou implícita pelo contexto.¹¹ Na tratadística ibérica, estas notas conhecem-se como género cromático ou *conjuntas*, termo que, segundo Galán Gómez, pode-se referir tanto à nota alterada como ao hexacorde que a contém. O uso de deduções de notas alteradas, mantendo a estrutura intervalar, foi habitual na Península já no século XV, tanto como para a entoação de cantochão como para a improvisação de contraponto (Galán Gómez, 2014, págs. 248-293). Ampliando

¹¹ Para um estudo de referência sobre este assunto ver: Berger (1987).

assim a noção de dedução, qualquer melodia pode ser solmizada, pensamento que também aparece em autores como Bent (2002, pág. 6).

A prática e o costume criaram convenções que faziam com que não fosse necessário escrever alterações em determinados contextos, como cadências ou intervalos dissonantes. Estas situações devem ser conhecidas quando se pretende trabalhar com *fac-simile*.

-Cadências

Bermudo, na *Declaración de instrumentos*, enuncia a seguinte regra para as cadências ou *clausulas*: “Às consonâncias imperfeitas siga-se sempre a consonância perfeita mais próxima: à terceira imperfeita, o uníssono; à terceira perfeita, a quinta; à sexta imperfeita, a quinta e à sexta perfeita a oitava” (1555, V, cap. xlvi).¹² Infere-se disto que é preciso alterar uma nota quando não se cumpre. Nos exemplos que Bermudo fornece privilegia-se a alteração com sustenidos, tendo em consideração que pode não ser necessário realizar modificações, como nas cadências em C ou E.

-Terceira picarda

Quando a cadência final, ou uma cadência que seja um momento de repouso for um acorde menor, deve-se transformar em maior acrescentando um sustenido à voz que tiver a terceira, pois, como afirma Aaron “desta união nascerá *non grata* harmonia. Sendo necessário colocar nessa sílaba a figura do sustenido, (...) para que sendo alçada ao seu lugar se sinta mais suave” (Aaron, 1529, II, cap. XX).¹³

-Mi contra Fa

Deve de ser evitado um *mi* simultâneo a um *fa* na solmização em quintas e oitavas, para evitar trítonos, ou oitavas imperfeitas. A respeito desta circunstância, Bermudo comenta: “(...) por não dar *fa* contra *mi* em oitava, quinta e nas suas compostas, por necessidade hão de usar o género cromático” (1555, III, cap. xv).¹⁴

¹² “A las concordancias imperfectas sempre se siga la consonancia perfecta más cercana, a la tercera imperfecta el unísono, ala tercera perfecta la quinta, la imperfecta sexta la quinta, y a la sexta perfecta la octava”.

¹³ “(...) per la qual congiuntione nascera non grata harmonia. Delche è necesario segnare sotto a quella syllaba sol del sopradetto soprano, la figura diesis, (...) essendo sollevata al luogo suo si senta più soave”.

¹⁴ “(...) por no dar *fa* contra *mi* en octava, o quinta y en todas sus compuestas de necesidad han de usar el género cromático”.

-*Fa super la*

Quando uma melodia ultrapassa uma segunda do limite superior do hexacorde (o *la*), esta nota deve ser cantada como *fa*, e portanto estar à distância de meio-tom do *la* precedente. Se diatonicamente isto não acontecer, deve-se colocar um bemol e não será preciso realizar mutação (Guilliaud, 1554, cap.5).



Imagem 5: Exemplo *fa sopra la* escrito. (Marcos Durán, 1503, fol.21v).

1.1.5 Aplicações práticas

A solmização tem uma função didática, limitando o número de intervalos a aprender e mantendo a mesma denominação para cada um deles, independentemente do local em que se canta, podendo ser aproveitada também na performance. As sílabas ocupam uma posição dentro do hexacorde, pelo que solmizar ajuda a estruturar e organizar as melodias. Alguns autores atribuem qualidades características às sílabas de solmização, *ut* e *fa* sílabas moles, *re* e *sol* neutras e *mi* e *la* duras (Agricola, 1533, [pág.12]), (Guilliaud, 1554). Não é simples definir as implicações desta categorização, pois não dizem respeito a diferenças de afinação nem só de volume, no entanto podem entender-se como variações de cor e intenção. Como Anne Smith defende, a descrição das qualidades das sílabas de solmização foi um lugar-comum na literatura (Smith, 2011, pág. 27). Por exemplo, Sylvestro Ganassi propõe fazer trilos diferentes em função se a nota for *vivace*, *mediocre* ou *suave* (Ganassi, 1533, cap.24), Cerone avisa que “(...) a natureza do *mi* é de não ter doçura e assim se deve cantar áspero e cru” e, semelhante à opinião de Cerone, Santa Maria afirma que “(...) o *fa* é voz mole, cantada com a voz sem força e, ao contrário, o *mi* é voz dura, cantada com a voz com força” (Cerone, 1613, pág. 542) (Santa Maria, 1565, fol.14r).¹⁵ O músico moderno terá alguma dificuldade em reagir perante esta visão mas, como explica Anne Smith, as qualidades das sílabas podem ser utilizadas como uma ferramenta retórica na interpretação de polifonia, criando cores

¹⁵ “(...) La naturaleza del mi es de no tener dulzura, y assi cantar se debe aspero y crudo.

(...) el fa es voz blanda, herida con la voz sin fuerza, y por el contrario, el mi es voz dura y recia, herida con la voz con fuerza”.

diferentes nos acordes em função da qualidade das sílabas que o compõem (Smith, 2011, págs. 51-54).

1.2 Modos

O estudo dos modos e tons é de suma importância para que o intérprete se mergulhe na linguagem renascentista, mas a ambiguidade dos termos, que fazem referência a realidades diversas, pode gerar dificuldades. Segundo Anne Smith, o entendimento dos modos e dos matizes que o termo acarreta só é possível após anos de estudo (Smith, 2011, pág. 88). Cristle Collins Judd concorda neste ponto, reconhecendo que “o modo é um dos termos mais ricos e problemáticos do discurso musical renascentista sobre a métrica¹⁶ (Collins Judd, 2016, pág. 213), e na mesma direção aponta Sousa e Silva quando declara que:

(...) no debate desta questão estamos a lidar com um arco de tempo invulgarmente largo, que inicia na Antiguidade clássica e que termina em meados do século XVII. Na procura da compreensão do que são os modos e tons, é fundamental termos bem presente que se existem aspetos que podem ser considerados transversais a todos os períodos, mas outros são próprios ou mesmo exclusivos de determinados estilos (Sousa Silva, 2010, pág. 162).

A noção de modo pode variar consoante se fala de monodia ou polifonia, de uma escala que estrutura uma composição ou de um conjunto de características afetivas, do repertório do século XIV ou do XVII, de música prática ou especulativa, etc. Como Wiering indica, uma das razões da dificuldade para definir modo é que:

Para muitos músicos, o modo era parte da experiência diária, sobretudo através da prática do cantochão. A partir desta experiência devem ter adquirido um conceito informal do modo, que, por sua vez foi suscetível de ter influenciado as suas composições. Os tratados apresentam um modelo formalizado dos modos, mas ainda assim, parecem mostrar frequentemente visões informais da modalidade (Wiering, 2001, pág. 69).¹⁷

Podem-se estabelecer dois pontos de partida para o estudo do modo: como elemento semântico ou gramatical. Ambas aparecem de diferentes formas na tratadística e têm sido estudadas por autores como Porterfield e Wiering. Porterfield (2014) compara estas duas tradições na conceção do modo, denominando-as *cantus* e *harmonic traditions*,

¹⁶ “The word “mode” is one of the most richly textured and problematic terms of Renaissance discourse about music. The difficulties associated with interpreting modal theory are hardly recent creations: sixteenth-century writers frequently framed their discussion of modal theory with assertions that they intended to clarify a difficult concept that earlier writers had not fully grasped”.

¹⁷ “For most musicians, mode was part of their daily experience, mainly through the practice of plainchant. From this experience they must have acquired an informal concept of mode, which in turn was likely to have influenced their composing. Treatises presented a formalized account of the modes, but yet they seem often somehow to reflect informal views of modality”.

relacionando-as com a visão externa e interna respetivamente enunciadas em Wiering (2001, pág. 97). Este segundo autor fundamenta essa divisão em duas diferentes utilizações: a visão interna, identificada com o termo *modo*, pertence ao âmbito da música especulativa, abrangendo a tradição que confere a cada modo características afetivas e composicionais próprias, enquanto a visão externa, identificada com o termo *ton*, faz referência à utilização prática na liturgia dos 8 tons salmódicos, nos quais os pontos elementares são a nota final e a corda de recitação (Wiering, 2001, pág. 97).

1.2.1 Perspetiva externa

1.2.1.1 *Modo na monodia*

Na perspetiva externa, o modo não é um tipo de escala, mas um tipo de melodia – as fórmulas de recitação – utilizada na liturgia para cantar textos como os salmos e o *Magnificat*, e que terminaram por se identificar com o próprio modo (Porterfield, 2014, págs. 49-50). A ordenação modal das antífonas e do cantochão teve, nos seus inícios, o propósito prático de ajudar à memorização e organização dos cantos, pois este repertório poderia equivaler à soma do cânone Wagneriano e de toda a música instrumental de Beethoven – umas oitenta horas de música (Busse Berger, 2005, pág. 49). As antífonas são melodias fixas classificadas em oito tons em função de elementos como a nota final (D, E, F ou G), o âmbito (autêntico ou plagal) ou desenhos melódicos caraterísticos. Os Salmos são uma coleção de 150 poemas que compõem o Livro dos Salmos do Antigo Testamento, pensados para serem cantados, e que foram a base dos ofícios litúrgicos cristãos (Harper, 1991, pág. 67).¹⁸ Os versos dos salmos estão compostos por dois *heimistiquios* divididos por uma *cesura*, e cantam-se sobre uma nota fixa – *tenor*. O *tenor* é embelezado no início – *intonatio* –, no final do primeiro verso – *mediatio* – e no fim – *terminatio* (Wiering, 2001, pág. 2). Às melodias resultantes chamam-se *tons salmódicos* e correspondem aos mesmos oito modos em que são organizadas as antífonas, pois na prática mais usual da liturgia, cada salmo é precedido e sucedido por uma antífona e é necessário fazê-las coincidir.¹⁹ De uma forma comum, os tons salmódicos são apresentados junto com uma pequena melodia final, o *Saeculorum Amen* – muitas vezes resumida como *aevovae* –, que não se canta, mas que serve como indicação do modo da peça seguinte.

Gonzalo Martínez de Bizcargui diz que:

¹⁸ Para um estudo completo sobre a liturgia ver Harper (1991) e Forrest Kelly (2009).

¹⁹ Embora esta regra possa mudar em algum ofício.

Os tons são oito: quatro mestres e quatro discípulos. Os mestres são: primeiro, terceiro, quinto e sétimo. Estes quatro mestres finalizam cada um deles três pontos por baixo da regra. Assim, temos quatro letras finais para todos os oito tons. Convém saber: D, E, F e G. (...) Os discípulos são: segundo, quarto, sexto e oitavo. Terminam nas mesmas letras onde finalizavam os seus mestres (Martínez de Bircargui, 1515, cap. Vii).²⁰

Desta citação infere-se que os tons, em função da *final*, podem-se agrupar em pares: primeiro e segundo com final em D, terceiro e quarto em E, quinto e sexto em F e sétimo e oitavo em G. Mestre e discípulo é a denominação que aparece nas fontes ibéricas para os âmbitos autêntico e plagal. A diferença entre os dois é explicada sucintamente por Alonso Spañon: “O tom compõe-se duma quinta e duma quarta. (...) Os mestres trazem a quarta acima, e os discípulos abaixo. A quinta é invariável. (Spañon, 1504, cap. ix).”²¹ Portanto a quinta é fixa desde a nota final, o que muda é a quarta, que pode estar colocada sobre essa quinta ou abaixo.



Imagem 6: Exemplo do 1º e 2º tom (Santa María, 1565, fol. 60v).

Segundo o critério do âmbito, os oito tons podem ser *perfeito*, se a melodia subir uma oitava nos mestres e subir uma quinta e baixar uma quarta nos discípulos; *imperfeito*, se a melodia não ocupar completamente este espaço; e *superfluos*, se a melodia ultrapassar este âmbito (Thalesio, 1618, pág. 26).

²⁰ “Los tonos son ocho: quatro maestros e quatro discípulos. Los maestros son: primero, terceiro, quinto, séptimo. Estos quatro maestros finescen cada uno de ellos terceiro punto debaxo de la regla. Asi tenemos quatro letras finales para todos los ocho tonos. Conviene a saber: d, e, f, g. (...) Los discípulos son: segundo, quarto, sexto, octavo. Finescen en las mismas letras donde sus maestros finescen.

²¹ El tono se compone de un diapente e de un diatesaron (...). Los maestros traen el diatesaron encima, e los discípulos abajo, el diapente es invariable”.

Tom	Final Regular	Tenor	Âmbito	Final Irregular
1º	D	A	Autêntico	G
2º	D	F	Plagal	G
3º	E	C	Autêntico	A
4º	E	A	Plagal	A
5º	F	C	Autêntico	B
6º	F	A	Plagal	B
7º	G	D	Autêntico	C
8º	G	C	Plagal	C

Tabela 1: Características dos oito tons.

Todos os tons podem ser escritos em dois locais: na sua forma regular por b quadro – com as finais já referidas – e irregular, à distância de quarta inferior ou quinta superior, por bemol. Assim, no caso do 1º e 2º modos, passariam a ter final em G, e seriam escritos com um bemol na armação de clave. Embora isto seja possível para todos os modos, na prática existem convenções para a escrita de cada um deles. Segundo Santa María:

Os cinco Tons, que são, primeiro, terceiro, quarto, sétimo e oitavo, cantam-se por Bequadrado e natura. E os três, que são, segundo, quinto e sexto, por bemol e natura, exceto o quinto, quando se canta ou toca conforme ao seculorum, porque então canta-se por bequadrado (Santa María, 1565, fol. 61v).²²

Com isto, Santa María informa que os tons primeiro, terceiro, quarto, sétimo e oitavo cantam-se na sua forma regular, o segundo transportado – em G por bemol – e o quinto e sexto, os tons com final em F, cantam-se no seu local regular, mas com bemol. Esta particularidade deve-se à necessidade de evitar o trítano recorrente f-b que aparece nestes modos. O quinto varia em função do seu contexto. Bermudo também aponta nesta direção, reconhecendo que o 5º e 6º tons são muitas vezes escritos por bemol para corrigir o trítano, mas que “se não for por necessidade não se deve fazer tal bmol” (Bermudo, 1555, fol. 49v).

²² “Los cinco Tonos, que son, primero, tercero, quarto, séptimo, y octavo, se cantan por Bequadrado y natura. Y los tres, que son, segundo, quinto, y sexto, por bemol, excepto el quinto, quando se canta o tañe conforme al seculorum, porque entonces se canta y tañe por Bequadrado”.

Tom	Final	Armação de Clave
1°	D	-
2°	G	b
3°	E	-
4°	E	-
5°	F	-/b
6°	F	b
7°	G	-
8°	G	-

Tabela 2: Tons litúrgicos na prática segundo Santa María.

A natureza prática das melodias dos tons salmódicos faz com que, devido aos usos e costumes da liturgia local e do calendário, estas apresentem variações entre as fontes. Utilizar-se-á como exemplo a melodia do quarto tom em três fontes:



Imagem 7: Quarto tom (Lusitano, 1558, [pág.16]).

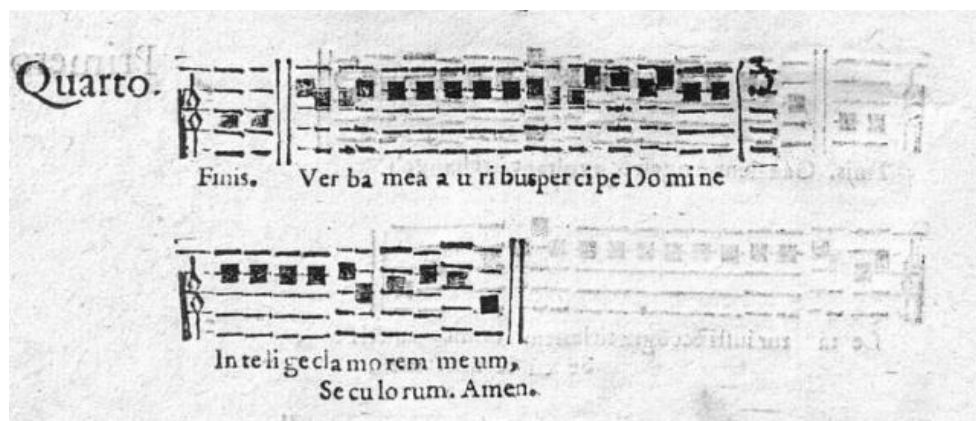


Imagem 8: Quarto tom (Montanos, 1592, fol. 22v).



Imagem 9: Quarto tom (Martínez, 1598, [pág. 34]).

Estes exemplos permitem observar as pequenas nuances entre as melodias, e servem para mostrar como são utilizadas para musicar textos litúrgicos, o *Magnificat* no caso de Juan Martínez, o salmo nº 5 em Francisco de Montanos e o salmo nº 109 em Vicente Lusitano. Martínez fornece várias opções para o *Seculorum Amen* deste tom, ao contrário de Montanos e Lusitano. Montanos justifica-se dizendo: “O *Seculorum* destas entoações de Salmos, muitas vezes é diferente. E porque em cada fim de antífona põem o que se há de cantar, não ponho aqui os diversos [seculorum] (Montanos, 1592, fol. 22r)”.²³ No *Apêndice I* deste trabalho encontram-se os tons salmódicos em diversos autores.

1.2.1.2 Modo na polifonia

A modalidade na polifonia tem a sua origem na sobreposição de melodias, cada uma com a sua estrutura modal própria. Este facto acarreta algumas questões adicionais a um cenário já complexo. Como diz Sousa Silva:

Contudo, não nos podemos esquecer que a problemática da modalidade vai evoluindo com a música a que se aplica e ganhando uma nova dimensão com o desenvolvimento progressivo da composição polifónica. Uma coisa é o conceito de modo e tom aplicado a uma melodia, outra bastante mais complexa é aplicá-lo a melodias simultâneas (Sousa Silva, 2010, pág. 169).

O elemento mais difícil de encaixar quando se pretende definir o tom de uma composição polifónica costuma ser o âmbito das vozes. As diferentes tessituras das vozes

²³ “El *Seculorum* destas entonaciones de Salmos, muchas veces es diferente. Y porque en cada fin de Antífona ponen lo que se ha de cantar, no pongo aquí los diversos”.

humanas, que servem como modelo para a maior parte das obras polifónicas, obriga a misturar modos autênticos e plagais. Pode-se afirmar que normalmente *cantus-tenor* e *alto-baixo* partilham âmbito, sendo os dois conjuntos complementares. As cadências próprias de cada modo, os gestos melódicos e as finais, sendo na polifonia um acorde, podem-se transferir desde a teoria monofónica (Wiering, 2001, pág. 10).

Os sinais de clave representam âmbitos dentro do pentagrama, pelo que acabam por estar intimamente relacionados com o modo em que se escreve. Desta forma, as combinações de claves de uma peça podem ser mais um indicador do modo da mesma. Nunes da Silva inclui na sua *Arte Minima* as claves próprias para cada modo no *cantus* e *tenor*, tanto na sua forma regular como na acidental:

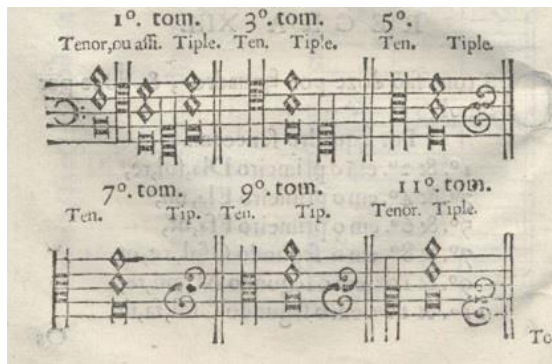


Imagem 10: Combinações de claves-1 (Nunes da Silva, 1685, pág. 40).

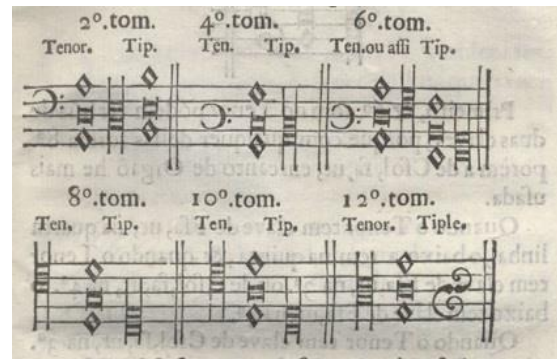


Imagem 11: Combinações de claves-2 (Nunes da Silva, 1685, pág. 41).

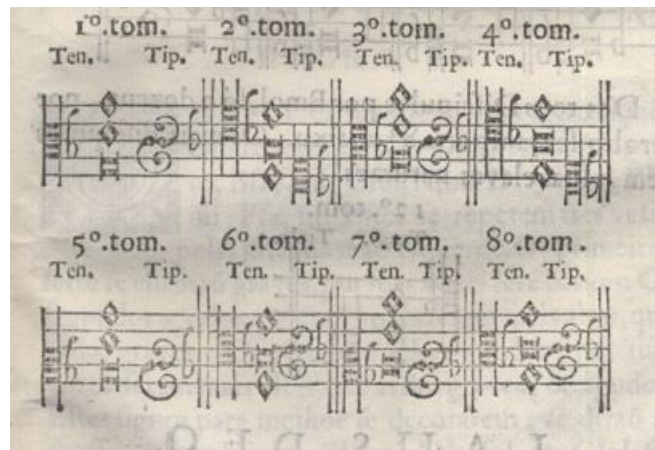


Imagem 12: Combinações de claves acidentais (Nunes da Silva, 1685, pág.43).

1.2.2 Perspetiva interna

Face à visão externa dos modos, principalmente prática e ligada à liturgia, Wiering propõe outra maneira de os estudar, denominada por ele perspectiva interna (Wiering, 2001, pág. 97). Segundo o autor, este conceito pertence ao âmbito da música especulativa,

é mais teórica que a anterior e abrange elementos musicais como o desenho frásico, o plano das cadências da peça ou as características afetivas de cada um dos modos. Pode-se destacar este último elemento por estar afastado da compreensão e prática contemporânea, sendo para o intérprete atual uma árdua tarefa recriar a sensação que a modalidade produziria na altura, pois essa sensibilidade e esse entendimento da música foi perdido.²⁴

Tradicionalmente a teoria modal é estudada recorrendo a teóricos italianos como Gafurius, Aaron ou Zarlino, mas, como foi dito anteriormente, este trabalho tenciona focar-se no espaço peninsular.²⁵ Como afirma Galán Gómez, a tratadística feita na península nas décadas iniciais do século XVI é dedicada sobretudo a músicos práticos, afastando-se da especulação própria dos círculos humanistas italianos (Galán Gómez, 2014, pág. 55).²⁶ Porém, a categorização dos modos como elemento afetivo aparece nos tratados ibéricos. Nos anos finais do século XV, Domingo Marcos Durán inclui a seguinte tabela sobre as qualidades dos modos no livro *Lux Bella*:

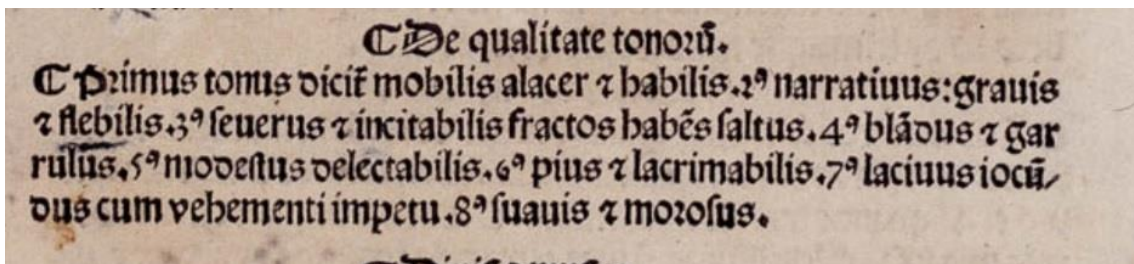


Imagem 13: Qualidades dos tons. (Marcos Durán, 1492, [pág.8]).

Existem referências mais antigas sobre esta realidade. Segundo recolhe Galán Gómez, Ramos de Pareja poderia já conhecer esta teoria antes de ir para a Itália:

(...) O autor de Baeza já tinha apresentado uma exposição similar na sua *Música Prática* (III.3; Bolonia, 1482). É interessante que Ramos cite como autoridade neste assunto um tal Lodovicus Sancii, autor hoje desconhecido, mas claramente espanhol, pelo que é evidente que a teoria do *ethos* dos modos não a teria aprendida Ramos no entorno italiano, senão que a teria conhecido nos seus anos em Salamanca. Podemos ainda retroceder mais e ver como em 1410 Fernand Estevam já caracterizava nas suas *Reglas de canto plano* (fol. 17v) cada um dos modos: “O primeiro tono é ato e condescendente a todos

²⁴ A distinção afetiva dos modos remonta a Grécia clássica e a teoria do *ethos*, da qual se podem encontrar exemplos em obras como a *República* de Platão (398 e) ou na *Política* de Aristóteles (1341b, 34-35).

²⁵ Zarlino (1558), Aaron (1523), Gafurio (1502), Glareano (1547).

²⁶ Para mais informação sobre as *Artes de Canto llano* ver Mazuela-Anguila (2012).

afetos; o segundo convém aos tristes; o terceiro convém aos rigorosos e ásperos...” e assim prossegue (Galán Gómez, 2014, pág. 58).²⁷

Na década central do século XVI, Bermudo dedica o quinto livro da sua *Declaración de Instrumentos* (1555) às propriedades e efeitos dos modos de maneira semelhante ao que fará Zarlino três anos depois. Nele o autor descreve os afetos dos modos como se pode ver na tabela seguinte:

Modo	Propriedades
1º	Alegre, provocativo
2º	Grave
3º	Terrível
4º	Adulador
5º	Sensual e tentador
6º	Triste e lacrimável
7º	Forte e soberbo
8º	Tem parentesco com todos os outros modos

Tabela 3:Propiedades dos modos (Bermudo, 1555, V. Cap. IV. fol. cxxii r).

Entre as obras de Marcos Durán e Bermudo existe uma distância de meio século, contudo é possível observar como os afetos de alguns modos são partilhados. Assim, em ambos autores, o primeiro modo é alegre, enquanto o segundo é grave; o terceiro partilha um carácter duro e o quarto cultiva uma certa forma de vaidade; as descrições do quinto variam, mas o sexto é para os dois autores lacrimável e o sétimo forte; por último está o oitavo, que não tem afetos característicos, segundo Bermudo.

Outro elemento a ter em consideração para a identificação do modo são as cadências. Santa María comenta o seguinte (Santa María, 1565, ff.67v-69v):

²⁷ “El autor de Baeza ya había presentado una exposición similar en su *Música práctica* (III.3; Bolonia, 1482). Es interesante que Ramos cite como autoridad en este asunto a un Lodovicus Sancii, hoy autor desconocido, pero claramente español, por lo que es evidente que la teoría del *ethos* de los modos no la aprende Ramos en el entorno italiano, sino que la había ya conocido en sus años en Salamanca, en un contexto por tanto español. Todavía podemos retroceder más, y vemos como en 1410 Fernand Estevan ya caracterizaba en sus *Reglas de canto plano* (fol.17v) cada uno de los modos: “El primero tono es acto y condescendiente a todos afectos; el segundo conviene a los tristes; el tercero conviene a los rigurosos y ásperos...” y así prosigue”.

- O primeiro tom tem clausulas em Dsolre e Alamire, ambas sustentidas.
- O segundo em Dsolre, Ffaut grave e Alamire. Dsolre e Ffaut são sustentidas e Alamire remissa.
- O terceiro tom em Elami grave e em Gsolreut e Csolfaut agudos. Elami é remissa e Gsolreut e Csolfaut sustentidas.
- O quarto tom em Elami e Alamire. Elami é remissa e Alamire sustentida.
- O quinto tom em Ffaut e Csolfaut, ambas sustentidas.
- O sexto tom em Ffaut grave e em Alamire e Csolfaut agudos. Alamire é remissa e Ffaut e Csolfaut sustentidas.
- O sétimo tom em Gsolreut e Dlasolre, ambas sustentidas.
- O oitavo tom em Gsolreut e Csolfaut, ambas sustentidas.

Uma cadência é um movimento contrapontístico associado a um final de frase no qual uma consonância imperfeita resolve na consonância perfeita mais próxima. No século XVI a mais habitual é a sexta que abre na oitava, sendo necessário em ocasiões alterar uma nota para que a sexta for maior, como foi referido no subcapítulo da *musica ficta*. Quando o meio-tom aparece no ato do soprano, de modo natural ou alterando a nota, denomina-se cadência sustentida, pois a alteração realizar-se-á colocando um sustenido, enquanto se o meio-tom estiver no ato do tenor denomina-se cadência remissa (Montanos, 1592, III, ff. 8v-9r). Bermudo trata também as cadências dos modos, dividindo-as em *Principales* e *Menos principales*. As principais são três: na final do modo, na quinta e na oitava. Porém, diz Bermudo que os tons discípulos cadenciam mais na quarta do que na quinta. As clausulas menos principais são terceira e quarta superior. O primeiro, segundo, sétimo e oitavo tons podem também ter clausulas uma segunda abaixo da final do modo (Bermudo, 1555, V, fol. cxxiv r).

1.2.3 Oito ou doze modos

Até ao momento, foi considerado neste trabalho que os modos ou tons são oito, no entanto existiram correntes que defenderam que os modos são doze. A noção dos oito modos provém de uma interpretação incompleta por parte dos teóricos medievais da teoria musical de Boethius. Este autor circunscreve um âmbito de duas oitavas (A-aa) chamado Sistema Perfeito Maior, do qual se deduzem oito *species*, cada uma das quais começadas num ponto do Sistema. Os teóricos medievais identificaram estas *species* com os modos, mas, enquanto os modos têm relações intervalares próprios, o Sistema Perfeito

Maior é transportado para começar no extremo de uma *specie*, mantendo os intervalos do Sistema (Sousa Silva, Um modelo para a Interpretação de polifonia renascentista, 2010, págs. 162-165).

Em 1547, em Basileia, Glarean publica o seu *Dodecachordon*, onde defende a existência de doze modos. Como explica Sarah Fuller, um desafio semelhante à tradição católica dos oito modos deve ser entendido dentro das tensões provocadas pela Reforma, e possível em cidades como Basileia, sob governo dos reformadores (Fuller, 1996, pág. 194). Glarean baseia-se noutra interpretação das *species* de Boethius. Partindo das oito *species*, Glarean divide-as duas vezes, resultando dezasseis, das quais duas são eliminadas por serem idênticas a outras, e duas o são por terem a quarta e quinta imperfeitas, fixando-se assim o sistema em doze modos (Wiering, 2001, págs. 142-143).²⁸ A teoria dos doze modos chegou a Itália, tendo em Veneza o seu principal foco, destacando-se na sua defesa teóricos como Zarlino. Como aponta Wiering, esta contenda foi além dos assuntos meramente musicais:

Na Europa central e ocidental desde o final do século XVI, o sistema de oito modos parece estar associado ao Catolicismo e o sistema de doze modos ao Luteranismo e Calvinismo, embora esta conexão não seja completa. Diferentes visões dos modos parecem ter prevalecido em diferentes estados italianos, com Veneza e Nápoles como centros principais do sistema de doze modos, e Roma como o centro dos oito modos. Isto levanta a interessante, mas não respondida questão, de como os modos foram usados como ferramentas de política cultural (Wiering, 2001, pág. 216).²⁹

A metodologia que este trabalho propõe utiliza o sistema de oito modos, visto ser predominante na tratadística ibérica. Bermudo é claro quando afirma que os modos são oito “e não podem ser mais” (Bermudo, 1555, V, fol. Cxxi r). Santa María (1565), Aranda, (1533), Fernandes (1626) ou Thalesio (1618) também se inserem nesta corrente, embora haja exceções como Nunes da Silva (1685) que utiliza o sistema de doze modos. Porém, isto não é um problema, pois trata-se de uma obra mais tardia e esta dissertação privilegia o repertório do século XVI.

²⁸ Os limites deste trabalho não permitem o estudo detalhado da origem dos sistemas modais. Para uma abordagem mais exhaustiva ver: Sousa e Silva (2010), Wiering (2001) e Fuller (1996).

²⁹ “In Western and Central Europe from the end of the 16th century, the 8- mode system seems to be associated with Catholicism, the 12-mode system with Lutheranism and Calvinism, though the connection is never complete. Different views of the modes seem to have prevailed in different Italian states, with Venice and Naples as the main centers of the 12-mode system, and Rome as an 8-mode center. This raises the interesting but still unanswered question of how the modes were used as a tool of cultural politics”.

1.3 Notação Mensural

A notação musical tem mudado ao longo dos séculos, sendo a versão que chegou até a atualidade o resultado de um processo de evolução e normalização. A escrita da música polifónica renascentista é mais complexa e requer o estabelecimento de algumas condições prévias: que a divisão das figuras não é sempre regular; que uma mesma figura pode ter valores diferentes segundo o contexto; que são usados símbolos, como as ligaduras, já esquecidos na música atual e que o século XVI supõe o início da imprensa musical, pelo que as soluções gráficas vêm impostas em ocasiões por limites técnicos ao representar fenómenos musicais complexos.

1.3.1 Figuras e pausas

As principais figuras são oito, divididas em quatro figuras maiores: *máxima*, *longa*, *breve* e *semibreve*, e quatro menores: *mínima*, *semínima*, *colcheia* e *semicolcheia*, todas elas com as suas respetivas pausas.

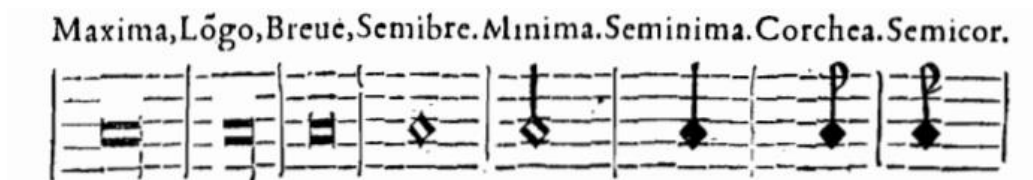


Imagem 14: Figuras (Santa María, 1565, fol.9r).



Imagem 15: Pausas (Santa María, 1565, fol.9v).

As figuras menores dividem-se sempre em dois, como sucede na atualidade, mas as figuras maiores podem-se dividir em três, se forem *perfeitas*, ou em dois, se forem *imperfeitas*, em função do compasso ou do contexto. O facto de serem ou não perfeitas é definido pelo sinal mensural da peça, sendo que em compassos ternários uma figura maior perfeita perde a sua perfeição se não se cumprem duas condições: 1) Ter diante dela uma figura ou silêncio de valor igual ou superior a dois terços do compasso, 2) encontrar-se situada no dar do compasso (Sanches, 2018, pág. 180).

1.3.2 *Tactus*

Tactus, mensura ou compasso são termos que se referem a pulsação regular que permite que a música seja mensural, ou seja, medida. Existem numerosas teorias do *tactus* que excedem os limites deste trabalho, aconselhando-se Deford (2015) como estudo de referência sobre este assunto. Santa María escreve o seguinte sobre o compasso:

Duas maneiras diferentes de compasso temos na música prática. Numa o compasso divide-se e parte em duas partes iguais, e na outra maneira em três partes também iguais. Este é o compasso da proporção que por outro nome chamam ternário, no qual das três partes que tem duas gastam-se no golpe que fere em baixo e a outra no golpe que fere em alto. Isto se faz cantando duas semibreves no golpe que fere em baixo e uma no que fere em alto ou duas mínimas no golpe que fere em baixo e uma em alto (Santa Maria, 1565, fol. 8r).³⁰

Desta citação pode-se inferir que o compasso é marcado com a mão no ar, sempre com dois gestos, um que desce, o *dar*, e um que sobe, o *alçar*. Esta divisão é comum para os compassos binários ou ternários, mas, enquanto nos compassos binários cada gesto equivale à metade, nos compassos ternários o *dar* corresponde a dois terços e o *alçar* a um. Também é possível compreender no discurso de Santa Maria que a figura que equivale a um compasso pode ser a semibreve ou a breve, divididas na marcação em mínimas ou semibreves respetivamente, em função do sinal mensural. Como regra geral pode-se estabelecer que o compasso é à semibreve nos compassos regulares e à breve nos compassos com sinal barrado.

Traduzir o valor do *tactus* a indicações metronómicas modernas é uma questão difícil de responder taxativamente, porém, que condiciona a performance. Da escolha do tempo depende o carácter que se dá à música, o estado mental do intérprete assim como o espaço que se dispõe para construir a interpretação. Como regra geral, tempos mais lentos precisam de maior complexidade e detalhe no discurso musical. Como recolhe Mathew Grant (2014), o *tactus* é identificado com dois movimentos corporais, a já mencionada mão, e o bater do coração. O ritmo cardíaco foi a pulsação regular mais acessível numa época com medidores mecânicos limitados. Teóricos como Gaffurio, Mersenne ou Quantz mencionam este método nos seus escritos (Winzenburger, 1972, pág. 13). Contudo, esta estratégia levanta duas questões: a primeira é o indefinido do valor

³⁰ “Dos maneras diferentes de compás tenemos en la música práctica. En la una manera el compás se divide y parte en dos partes iguales, y en la otra manera en tres partes también iguales. Este es el compás de la proporción que por otro nombre lleman ternario, en el cual de tres partes que tiene las dos se gastan en el golpe que hiere en baxo y la otra en el que hiere en alto, esto se hace cantando dos semibreves en el golpe que hiere en baxo y una en el que hiere en alto, o dos mínimas en el golpe que hiere en baxo y una en alto”.

da pulsação, que em repouso pode oscilar entre 60 e 80 bpm, a segunda é se este valor corresponde a um *tactus* completo ou a cada uma das suas divisões. Práticas como a diminuição e fontes que falam do que era esperado dum intérprete, fazem pensar em *tactus* mais lentos que em séculos posteriores, o que coincide com as conclusões de Ephraim Seguerman (1996), que analisou e comparou as descrições de tempo em diferentes autores. A sua investigação mostra a ambiguidade e dificuldade de calcular um tempo absoluto, já que fontes históricas utilizam métodos tão vagos como “contar moedas”, “ouvir o sino da igreja”, ou “calcular 160 tempos em 15min” (págs. 232-240).

1.3.3 Sinais Mensurais

Os sinais mensurais indicam qual é o compasso e como são divididas as figuras maiores. A natureza das figuras serem perfeitas ou imperfeitas tem um nome característicos, como se pode encontrar em Montanos (1592, ff. 8v-9r):

- Modo Maior: Aperfeiçoa a Máxima e é indicado por um círculo fechado e um três (**O3**).
- Modo Menor: Aperfeiçoa a longa, indicado por um círculo fechado e um dois (**O2**).
- Tempo: Aperfeiçoa a Breve. Indica-se com um círculo fechado se for perfeita (**O**), ou com um círculo aberto se for imperfeita (**C**).
- Prolação: Referida à divisão das semibreves, pode ser maior ou menor. A prolação maior indica perfeição e é indicada com um ponto (**⊙**, **⊕**).

Um sinal barrado indica *tempo de pormedio*, passando a ser as figuras de referência de cada mensuração o dobro do valor (**⊕**, **⊙**). Estes são os princípios básicos, podendo variar em função do autor, a década e o local. Em determinadas ocasiões, os sinais podem levar ao engano, aparecendo já nas fontes originais advertências sobre isso. O próprio Montanos diz que para evitar confusões com a indicação do modo é melhor com pausas, como faziam os antigos (Montanos, 1592, fol. 9r).

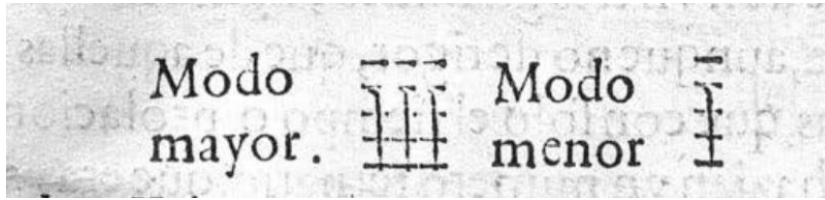


Imagem 16: Indicações de modo com pausas (Montanos, 1592, fol.9r).

Por vezes podem aparecer sinais mensurais com mais de um elemento, como um círculo e um número ou até três elementos. Na *Sumula de canto de órgano*, Durán fornece muitos exemplos desta prática e inclui a seguinte explicação:

Nota que não pode estar nem indicar o modo nem a prolação sem tempo, mas o tempo e prolação bem podem estar indicadas sem modo, e não se pode indicar o tempo sem prolação. Portanto, se não houver mais de um sinal, significa o tempo e prolação. Se houver dois sinais, a primeira indica o tempo e prolação, a segunda o modo menor. Se for ternária será perfeito, se binária será imperfecto. Esta é opinião comum e mais certa, mas segundo querem outros há três sinais, a primeira indica o tempo e prolação, a segunda o modo menor e a terceira o modo maior (Durán, 1503, fol. 12v).³¹

As proporções definem-se pela variação do número de notas que ocupam a unidade de tempo, sendo as mais comuns: *dupla* (2:1), *tripla* (3:1), *sesquialtera* (3:2) e *sesquitertia* (4:3) (DeFord, 2015, pág. 119). Existem duas possibilidades no que diz respeito às proporções na passagem ao ternário dentro duma peça: *proportio tripla*, na qual três notas ocupam o lugar de uma, notada normalmente com um **3**; e *sesquialtera*, proporção na qual três notas ocupam o lugar de duas, notada como **3/2**. Há dois tipos de *sesquialtera*, atendendo à figura que altera: *sesquialtera maior*, no caso da semibreve, e *sesquialtera menor* no caso da mínima. As proporções são um tema complexo e por vezes confuso, que ocasionou debates já entre os teóricos do século XVI. Por exemplo, Fra Angelo avisa que na prática a proporção *sesquialtera* é notada por vezes como **3** (Ham, 2011, pág. 92).³²

Embora durante o século XV apareçam nas fontes muitos sinais mensurais diferentes, herdeiros duma tradição que vem da Idade Média, no século XVI os modos maior e menor deixaram de ter um papel importante e a prática de escrita standardizou-

³¹ “Nota que no puede estar ni señalarse el modo ni prolación sin tiempo, mas el tiempo y prolación bien pueden estar sin modo, y no puede señalarse ni estr el tiempo sin prolación. Portanto si no hubiese mas de un señal significa tiempo y prolación. Si hubiese dos señales, la primera señala el tiempo y prolación, la segunda el modo menor, si fuese ternária será perfecto, e si binaria imperfecto. Esta es la común opinión y más cierta, mas segun quieren otros que haya três señales que se entienden de esta manera. Que la primera señale el tiempo y prolación, la segunda el modo menor y la tercera el modo mayor”.

³² Para mais informação sobre a utilização da proporção *sesquialtera*, ver Ham (2011).

se, aparecendo com muita mais frequência sinais de **C**, **C** e indicações de *tripla* e *sesquialtera* (DeFord, 2015, pág. 144).

1.3.4 Pontos

Cinco tipos de pontos podem alterar os valores das figuras indicadas pelo sinal mensural, como aparece na *Arte de Música* de António Fernandes (1626, ff. 16r-17v):

- Ponto de augmentação: colocado numa figura imperfeita, acrescenta a metade do valor da figura.
- Ponto de perfeição: Num compasso ternário coloca-se numa figura que tinha perdido a sua perfeição pelo contexto.
- Ponto de redução: Coloca-se ao pé ou sobre a máxima, longa ou breve, e clarifica a imperfeição da figura por causa do contexto. Este tipo de ponto não acostuma aparecer em fontes do século XVI.
- Ponto de divisão: Num compasso ternário, quando aparecem duas figuras menores entre duas maiores (ex. semibreve-mínima-mínima-semibreve), coloca-se entre as duas menores para indicar a separação do compasso (*Imagem 17*). Se na situação dada no exemplo não houver um ponto de divisão, a primeira mínima deve ser dobrada (*altera*) (*Imagem 18*).

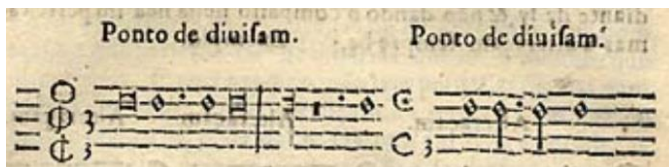


Imagem 17: Ponto de divisão (Fernandes, 1626, fol. 17r).

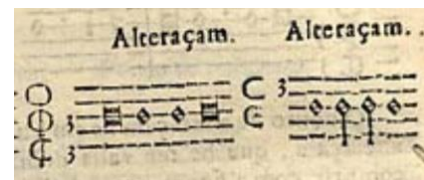


Imagem 18: Sem ponto de divisão (Fernandes, 1626, fol. 17v)

- Ponto de alteração: Indica a necessidade de dobrar o valor duma figura em compasso ternário. Aparece frequentemente quando há três figuras menores entre duas maiores.



Imagem 19: Ponto de alteração (Fernandes, 1626, fol. 17r).

1.3.5 Coloração

As figuras podem aparecer preenchidas de preto, o que altera o seu valor. Nas situações nas quais uma figura for perfeita, ao aparecer preta tira-se-lhe um terço do seu valor, perdendo assim a perfeição. Esta forma de escrita pode ser utilizada para indicar uma proporção *sesquialtera* pontual ou uma hemíola. Nestas situações só pode ter ponto de aumentação. Nos compassos binários uma figura preta perde um quarto do seu valor normal (Montanos, 1592, fol.13v). É frequente que a figura seguinte daquela que é alterada apareça também preta, como auxiliar visual.

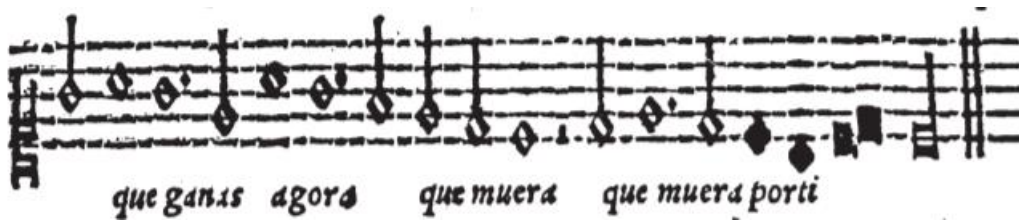


Imagem 20: Breves pretas em compasso ternário. As breves perdem a perfeição enquanto as semibreves mantêm-se iguais (Villancicos de diversos autores, 1556, fol 2r).

1.3.6 Ligaduras

As figuras maiores podem aparecer ligadas formando símbolos alheios à escrita musical atual. As ligaduras podem abranger um número indeterminado de notas, sendo preciso atender à forma em que começa, a *propriedade*, e à forma em que termina, a *perfeição*. A *propriedade* de uma ligadura que desce consiste em ter uma haste à esquerda para baixo, e não a ter se a ligadura for a subir. A *perfeição* de uma ligadura que desce é não ter haste, enquanto numa que sobe é ter haste à direita para baixo ou voltar-se para a esquerda. Se a ligadura cumprir estas condições, o seu valor será de breve-longa – *Ilustração 21*.

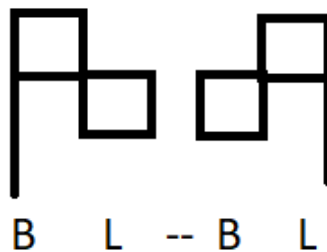


Imagem 21: Ligadura com propriedade e perfeição.

Se não se dão *propriedade* ou *perfeição*, o valor passa a ser o contrário, de breve a longa e vice-versa. As notas podem estar indicadas com figuras quadradas ou oblíquas,

sendo que se uma ligadura terminar em oblíquo, implica contrariar a *perfeição*. As ligaduras mais comuns no século XVI são de duas notas, mas podem ser maiores; as notas que estiverem no meio da ligadura são *breves*, se não têm haste ou está à esquerda, e *longas* se tiverem haste à direita e para baixo. Uma haste à esquerda para cima indica que as seguintes duas notas são *semibreves*, o que nas fontes é denominado como *oposta propriedade* (Nunes da Silva, 1685, págs. 88-84). As regras de coloração também se aplicam às ligaduras.

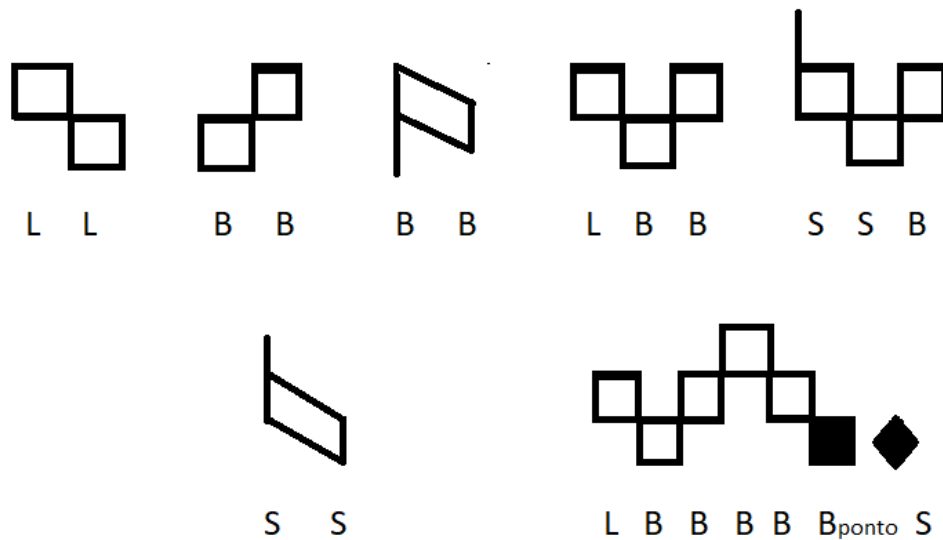


Imagem 22: Exemplos de ligaduras.

2. Módulos

2.1 Improvisação

Está amplamente documentado que a improvisação de contraponto, sobre cantochão ou polifonia, era uma habilidade expectável num músico quinhentista. Concordando com a opinião de Anne Smith, que a maior parte dos profissionais dedicados a este repertório não possuía estas ferramentas deveria criar dúvidas sobre como é estudado este período (Smith, 2011, pág. 135).³³ Como argumenta Giuseppe Fiorentino, o treino de improvisação fazia parte da educação das crianças em instituições como as capelas das sés, razão pela qual ocupa um lugar privilegiado neste método (Fiorentino, 2014).

É habitual nos tratados ibéricos encontrar três blocos diferenciados: cantochão, canto de órgão e contraponto. Este último termo pode levar ao engano, pois não se refere à escrita de contraponto, mas de improvisação. Como aparece na *Musica Practica* de Francisco Tovar, “(...) do contraponto à composição de canto de órgão não há diferença nenhuma, exceto que o contraponto é *subintelecto* e o canto de órgão é figurado” (1510, fol. 35r).³⁴ Num sentido semelhante pronuncia-se Bermudo: “(...)o contraponto é ordenação improvisada sobre cantochão de diversas melodias” (1555, fol. 128r).³⁵ A relação entre estas duas práticas assemelha-se à diferença entre *resfacta* e *cantare super librum* de Tinctoris.³⁶ Contraponto é um termo amplo que abrange diversas práticas. Peter Schubert resume-as da maneira seguinte (Schubert, 2014, pág. 96):

A duas vozes:

- Adicionar uma linha sobre um *cantus firmus*, tanto em valores iguais como contraponto florido ou utilizando técnicas como a imitação, o *contraponto fugato* ou contraponto com motivos invertidos.
- *Stretto fuga* a duas vozes.

³³ Um músico do século XVI teria, sem dúvida, contacto regular com o cantochão desde a infância. No plano de trabalho exposto no capítulo 3 desta dissertação encontram-se exercícios de solmização de antífonas, porém, o cantochão representa um mundo tão vasto que ultrapassa os objetivos desta investigação. Para estudos de referência ver: Asensio (2003), Hiley (2009) e Harper (1991).

³⁴ “(...) del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el contrapunto es subintelecto y el canto de órgano es figurado”.

³⁵ El contrapunto es ordenación improvisa sobre canto llano con diversas melodias.

³⁶ Ver Bent (1983).

A três ou quatro partes:

- Adicionar várias linhas a um *cantus firmus*, tanto em *faux-bourdon*, em cânone, em fuga ou em fabordão.
- Adicionar uma linha a um duo preexistente.
- *Stretto fuga* a três ou quatro vozes.

Como explica Fiorentino, houve na Península tradição popular de improvisar polifonia tanto no contexto sacro como no profano (Fiorentino, 2008). A técnica usada, denominada fabordão, consiste na realização de consonâncias simples seguindo esquemas intervalares fixos sobre uma linha dada. Esta prática, com a qual se podem harmonizar salmos ou canções populares, é descrita por Santa María como “coisa de pouca arte, usada comumente entre homens e mulheres que não sabem de música” (1565, II. fol. 48r). Porém, para um músico atual a fluência na prática do fabordão requer estudo.³⁷ Em oposição à polifonia de carácter popular, encontra-se o contraponto que era feito por músicos profissionais.

Philippe Canguilhem descreve dois métodos históricos de improvisar contraponto: *la regola del grado* e o *sight* (Canguilhem, 2018). A primeira consiste na memorização de tabelas com deduções nas que aparecem diferentes possibilidades de consonâncias em função da sílaba de solmização do cantochão. Por exemplo, se o cantochão fizer *fa*, pode-se cantar o *re* e o *la* do mesmo hexacorde. A técnica do *sight* privilegia a visualização dos intervalos no pentagrama, por exemplo, uma nota num espaço tem uma terceira no espaço superior e inferior. As tabelas de deduções para improvisar são uma maneira de aproximar o contraponto a pessoas sem grande formação musical, pois não é necessário saber ler música. Estas tabelas são frequentes em fontes ibéricas do início do século XVI, como Durán (1503) e Diego de Puerto (1504).

Vicente Lusitano, na sua *Introduttione facilíssima, et novíssima, di canto fermo, figurato e contraponto*, expõe como trabalhar o contraponto sobre *cantus firmus*:

Do contraponto

Quatro são as espécies do contraponto: unísono, terceira, quinta e sexta. Unísono e quinta são perfeitas, terceira e sexta são imperfeitas. Podem-se compor (...)

-Primeiro preceito

Começaremos e terminaremos em espécie perfeita. Pode-se as vezes começar e finalizar em terceira maior.

-Segundo preceito

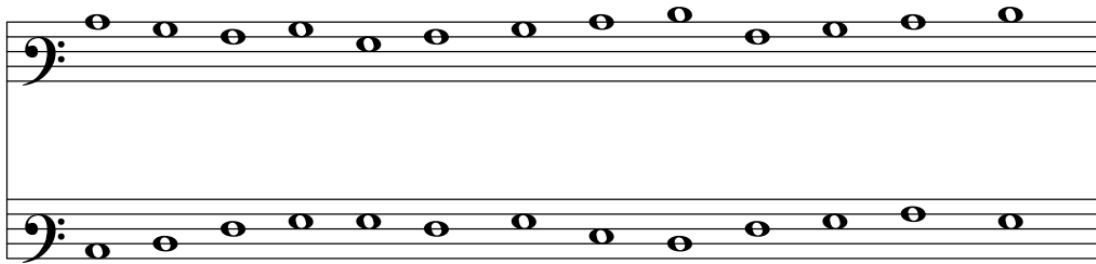
³⁷“(…) cosa de poco arte, usada comúnmente entre hombres y mujeres que no saben de música”.

Não faremos duas perfeitas similares em diversas linhas ou espaços. Pode-se dar uma em alto e uma em baixo. (...) Das imperfeitas faremos quantas queiramos.

-Terceiro preceito

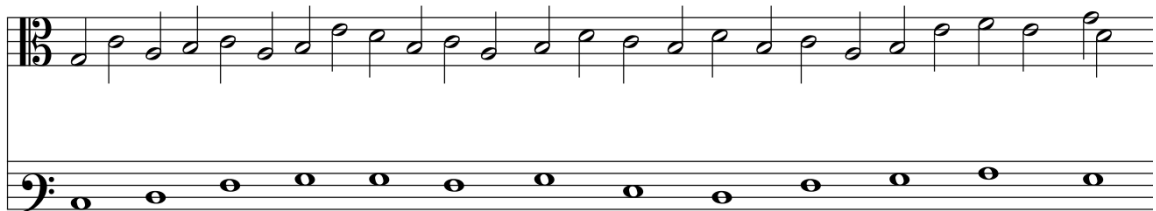
Não faremos mi contra fa em segunda, quarta, quinta, sétima nem oitava.

Tendo isto, faremos nota contra nota, e depois duas contra uma, e depois quatro, depois três, ao compasso de proporção. Quando duas, serão sempre consonantes, mas quando forem quatro, a primeira e a terça figuras do compasso [serão consonantes]. Sendo seis, a primeira, terça e quinta devem ser boas, exceto nas cadências, que podem ser falsas (1558, ff. 12v-13v).³⁸



Canto fermo

Exemplo Musical 4: Nota contra nota (Lusitano, 1558, fol.13r).



Exemplo Musical 5: Duas notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).

³⁸ “Del Contraponto

Quattro sono le spetie del contraponto: unisonus, terza, quinta e sesta. Unisonus e quinta sono perfette; terza e sesta imperfette. Queste si possono componere (...)

-Primo precetto

Cominciaremo e finiremo in spetie perfetta. Posse alla volta cominciare e finire in terza Maggiore.

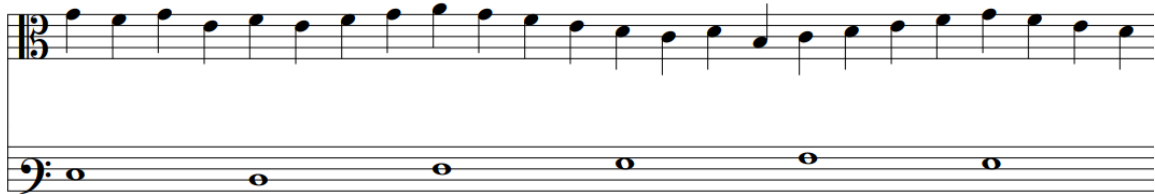
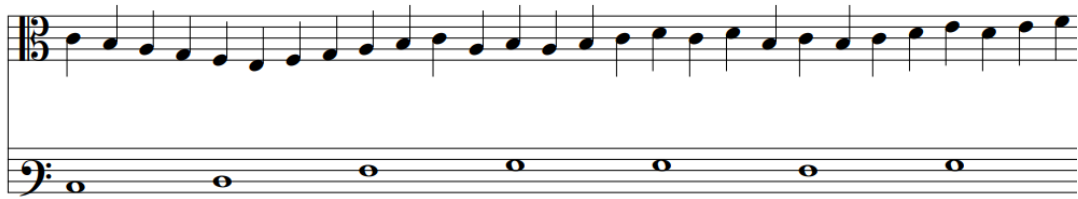
-Secondo precetto

Non daremo due perfette simili in diverse liee o spazii. Possi dar’una in alto et un’altra in basso, non daremo perfetta di botta ascendendo o descendendo. Delle imperfette daremo quante ne piacerà.

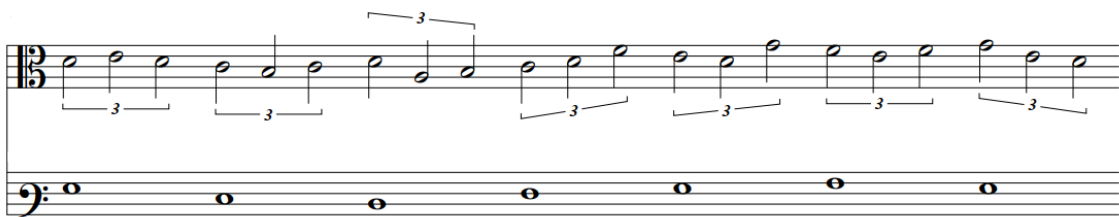
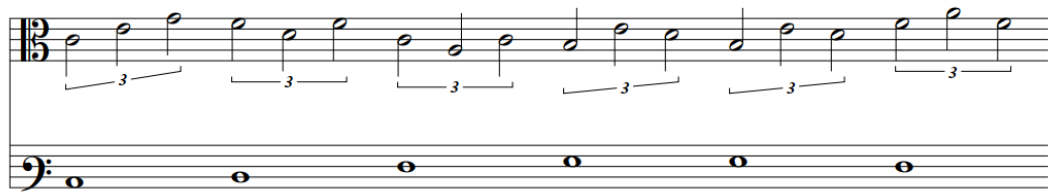
-Terzo precetto

Non daremo mi contra fa in seconda, quarta, quinta, settima, nè ottava.

-Intesoch’abbiam questo, faremo nota contra nota, e poi due sopra una, e poi 4, e poi tre alla batuta di proportione, lequali tre in questo loco. E sopra due, sempre saranno consonante, ma quando faranno 4 la prima, e terza figura della batuta, et essendo sei, la prima, terza, e quinta debbon esser’ buone, eccetto nelle cadentie, che passon esser false”.



Exemplo Musical 6: Quatro notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).



Exemplo Musical 7: Três notas contra uma (Lusitano, 1558, fol. 13v).

Lusitano dá também a opção de realizar duas vozes em contraponto livre, *in concerto*, sobre um *cantus firmus*, descrevendo esta técnica da seguinte maneira:

Em concerto pode-se facilmente cantar [em trio] quando o soprano far sempre decimas. Quero dizer, ao mover duma nota à outra, e a terceira parte como quiser, exceto duas terceiras, ou sextas (...). Far-se-ão as sextas conforme à décima do soprano, se for menor, menor e se maior, maior (Lusitano, 1558, fol. 17r).³⁹

³⁹ “In concerto si può fácilmente cantare quando’l soprano farà sempre decime, voglio dire al mover d’una nota a l’altra, e la terza parte come li piacerà, eccerto due terze, o seste, in diverse linee, o spacci, ma se farà sesta sia convorme a la decima del soprano, se será minore, minor, e se maggiore, maggiore”.

The image displays a musical score for three voices in 2/4 time. The top staff is in soprano clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The score is divided into two systems, with a measure number '7' at the beginning of each system. The first system contains six measures, and the second system contains six measures. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The overall texture is a simple, concerted counterpoint exercise.

Exemplo Musical 8: Contraponto concertado a três vozes (Lusitano, 1558, fol. 17r).

Para além da improvisação sobre um *cantus firmus*, o método focar-se-á na improvisação de cânone. Tomás de Santa María explica no segundo livro do *Arte de tañer fantasia* (1565) as regras para realizar cânone a duas vozes em intervalos de quinta superior e inferior, quarta superior e inferior e oitava superior e inferior (livro II. ff. 65r-68r):

- Cânone em quartas e quintas: Santa María diz que para um cânone à quarta superior, a segunda voz deve esperar meio compasso (uma mínima), e para imitar a mesma melodia à quinta superior deve-se esperar um compasso (Semibreve). Da mesma maneira, para o cânone à quarta baixa é preciso esperar um compasso, enquanto para a quinta baixa temos de esperar meio compasso. Os intervalos permitidos são: terceira e quinta a subir e segundas e quartas a descer no caso do cânone à quinta superior, e segundas e quartas a subir e terceiras e quintas a descer no caso do cânone à quinta inferior.
- Cânone à oitava: A segunda voz deve esperar um compasso e não utilizar segunda e quinta a subir; segunda e quarta a descer no caso do cânone à

oitava superior; e segunda e quarta a subir e segunda e quinta a descer no caso do cânone à oitava inferior.

The image displays three systems of musical notation for a canon in 4/4 time. Each system consists of two staves. The first system shows the initial melody in the treble clef and its octave transposition in the bass clef. The second system, starting at measure 11, shows the melody and its transposition. The third system, starting at measure 19, shows the melody and its transposition.

Exemplo Musical 9: Cânone à quinta (Santa María, 1565, II, fol.66v).

Santa María fornece também uma opção de cânone a três vozes, no qual a segunda voz começa um compasso depois à oitava inferior, enquanto a terceira voz começa dois compassos depois da primeira à quarta inferior da primeira voz. Os intervalos permitidos são terceira, quinta, sexta e oitava a subir e quarta e oitava a descer. Embora Santa María só explique esta configuração de cânone a três vozes, existem muitas mais. A lógica que se deve seguir é escolher o intervalo do cânone entre a primeira e segunda voz e entre a segunda e terceira. Os intervalos permitidos no cânone resultante a três vozes serão aqueles comuns aos dois cânones entre as vozes. A técnica de improvisação de cânone, a duas ou três vozes, encontra-se sistematizada em Janin (2014).

♩ Fuga a tres vozcs.

Primera voz.

♩ Resolucio.

Tercera voz.

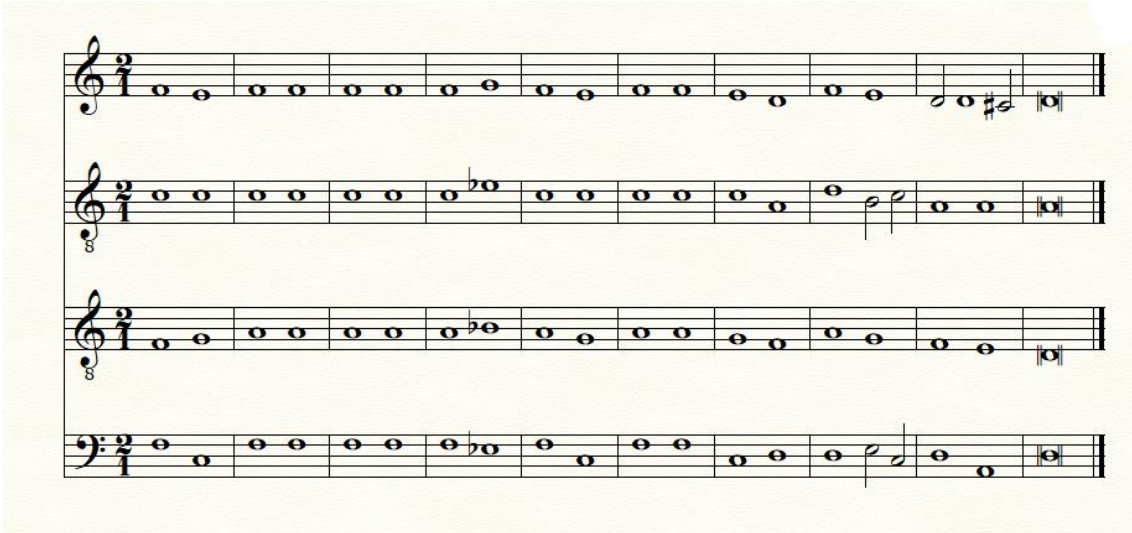
♩ Resolucio.

Segunda voz.

Imagem 23: Cãnone a três (Santa María, 1565, II, fol. 68r).

O último módulo de improvisação de contraponto é constituído por *gymel* e *fabordão*. O *gymel* consiste na adição de uma linha melódica paralela a outra dada, num intervalo de consonância imperfeita, para evitar erros contrapontísticos. Por exemplo, pode-se acrescentar uma voz em terceiras ou sextas inferiores ou superiores. Dois *gymel* podem ser combinados, sempre que os intervalos resultantes sejam corretos. Assim, pode ser feito um *gymel* a três vozes com o *cantus firmus* na voz mais grave, uma linha em terceiras superiores e outra em sextas superiores, configuração denominada também *fauxbourdon à francesa*. Na técnica do *gymel* a nota inicial e final devem ser consonâncias perfeitas, passando a continuação para a consonância imperfeita escolhida.

A técnica do *fabordão* consiste na adição de duas ou três vozes a uma linha dada, numa sucessão de intervalos verticais que se repetem e que criam uma estrutura polifónica simples. Na configuração mais comum, o *cantus firmus* fica no tenor, a voz mais aguda faz um *gymel* à sexta superior, o baixo começa numa consonância perfeita e depois alterna quintas e terceiras por inferiores ao *cantus firmus*, enquanto o alto, simultaneamente com o baixo, começa em consonância perfeita e depois alterna quartas e terceiras superiores ao *cantus firmus*. Estas técnicas de improvisação encontram-se organizadas e sistematizadas em Janin (2014).



Exemplo Musical 10: Fabordão sobre o primeiro tom salmódico com cadência.

2.2 Bicinia e Cântone

Como defende Borstein, os duos foram uma ferramenta central na aprendizagem musical durante o Renascimento, dado que é possível utilizar estas peças para trabalhar aspetos como teoria melódica, solmização, contraponto, entoação ou leitura, com meios muito restritos (Borstein, 2001, pág. 1). Estas peças a duas partes serão, junto com a improvisação tratada no ponto anterior, o repertório escolhido nesta metodologia para treinar antes de afrontar o repertório polifónico convencional.

2.2.1 Cântone

O estudo do cânone é uma tarefa completa na qual estão envolvidas habilidades necessárias em qualquer músico. Para a voz que comanda o cânone, o *dux*, é um exercício de leitura, técnico e de entoação, enquanto a voz que imita, o *comes*, treina a capacidade auditiva, memória, entoação e afinação. A esta lista pode-se acrescentar o trabalho de improvisação, se o *dux* não estiver escrito. O amplo leque de cânone possíveis permite trabalhá-los com uma ampla variedade de registos vocais e instrumentais, podendo-se adaptar o grau de dificuldade ao nível dos participantes. Como indica Lorenz, as razões que justificam o sucesso dos cânone como ferramenta didática no Renascimento são a mencionada flexibilidade na performance, o baixo custo dos materiais necessários e a possibilidade de trabalhar primeiro versões monofónicas para depois passar a polifonia (Lorenz, 1995, pág. 84).

O cânone como estratégia educativa está plenamente documentado em fontes históricas. Embora seja possível encontrar este repertório em fontes italianas, o principal foco encontra-se na Alemanha reformista, em cidades como Wittenberg. A atividade pedagógica nesta cidade deve-se em grande parte aos líderes da Reforma, como Lutero e Melanchthon, que “reconheceram a importância que a música devia ter na educação, e sentiram a necessidade de instruir não só músicos profissionais, mas membros da igreja que tomassem parte ativa no canto da congregação” (Lorenz, 1995, pág. 84).⁴⁰ O estudo da vida musical na Alemanha da Reforma ultrapassa os limites deste trabalho, para estudos em maior profundidade podem ser consultados os trabalhos de Lorenz (1995), Loewe (2013) e Livingston (1971). Esta aproximação ao ensino da música manteve-se no tempo e pode-se encontrar ainda em tratados de finais do século XVIII como o *Elementi teorici della musica* de Antonio Sabbatini (Collins, 1994, pág. 61).

Propõe-se como plano de trabalho alternar entre a realização de cânone escrito e improvisado. As fontes utilizadas para a prática e estudo do cânone escrito serão retiradas do site *Renaissance Canons* (Sousa Silva & Duarte de Oliveira, Renaissance Canons: Practice canons from the historical sources, s.f.), enquanto as regras para improvisar cânone à 5ª superior e inferior, à 4ª à oitava e uníssono encontram-se em Janin (2014).

2.2.2 Bicinia

As *bicinia*, peças polifónicas a duas vozes, serão o repertório escrito trabalhado numa primeira fase, como treino para depois interpretar música a quatro e cinco vozes, partilhando o pressuposto de Borstein de que os duos foram parte fundamental da educação musical renascentista. Segundo a tese deste autor, este repertório pode ser trabalhado em três níveis progressivos de dificuldade. No primeiro seriam utilizados para ensinar rudimentos básicos da linguagem musical como entoação, solmização, notação mensural ou modalidade; no segundo nível as peças fariam parte de performance de música de câmara, vocalmente ou com instrumentos; e por último, as *bicinia* poderiam servir para o estudo de composição e contraponto (Borstein, 2001, pág. 181).

Não é o objetivo deste trabalho o estudo profundo e sistemático das técnicas de composição, porém, é partilhada a crença da utilidade deste repertório para o estudo e a integração da linguagem renascentista, assim como a consolidação de elementos como a

⁴⁰ “(...) recognized the important role music should play in education, and they felt the need to develop not only professional musicians but church members who could take an active part in congregational singing”.

mensuração, a modalidade e solmização, os quais estão afastados da nossa realidade musical.

2.3 Diminuição

A diminuição é uma componente básica da linguagem musical renascentista, documentada em tratados, literatura e exemplos musicais e transversal a todos os géneros da época. Por diminuição ou glosa entende-se a ornamentação com valores mais pequenos de uma figura ou melodia. A diminuição é uma prática que aparece quer em música escrita, vocal ou instrumental, como fantasias, *ricercate*, tentos ou madrigais, chansonse motetes diminuídos, quer improvisando. As fórmulas de diminuição estão recolhidas em tratados por inteiro a esta arte, como Conforti (1593), Dalla Casa (1584) ou Spadi (1624), ou incluídos em tratados teóricos como Santa María (1565) ou Diruta (1597). O que se pode afirmar é que o domínio da glosa era uma habilidade expectável em qualquer músico do século XVI. Luigi Zenobi, um famoso cornetista da segunda metade do século XVI, comenta numa carta dedicada a descrever o músico perfeito, as diferentes obrigações de cada uma das partes que interpretam polifonia a quatro vozes (Blackburn & Lowinsky, 1993). Cada uma delas tem tarefas específicas, como o baixo, que deve ornamentar a sua parte, mas sem perder nunca a estabilidade e o fundamento. Mais clara para o objetivo deste ponto é a descrição do papel da voz do soprano. Zenobi afirma que é “o ornamento de todas as outras partes, assim como o baixo é o fundamento” e descreve assim alguns dos seus deveres:

Deve variar sempre glossas boas nos mesmos cantos, deve saber *passeggiare* em qualquer tipo de peças, ou velozes, ou cromáticas ou calmas. Deve conhecer as obras que precisam *passaggi* e aquelas que não requerem. Deve, cantando uma mesma coisa, variar sempre. Deve saber cantar o *canto schietto*, ou seja, sem glossa alguma, mas só com *gratia*, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento* e *esclamazione*. Deve conhecer a força das palavras, ou temporais, ou espirituais; e onde se fala de voar, de tremer, de chorar, de rir, de saltar, de gritar, de falsidade e coisas semelhantes, deve saber acompanhá-las com a voz (Blackburn & Lowinsky, 1993, pág. 84).⁴¹

O comentário de Zenobi serve para ilustrar vários aspetos da prática da diminuição: primeiro enuncia claramente que o intérprete deve ornamentar e variar o

⁴¹ “Deve variar sempre passi buoni ne' medesmi canti, deve saper *passaggiare* in ogni sorte di cantilene, o veloci, o cromatiche, o ferme. Deve conoscer l'opere, che vogliono *passaggi*, e quelle, che non li richieggono. Deve cantando una medesima cosa piu volte, variar passi sempre. Deve saper cantare il *canto schietto*, cioe senza passo alcuno ma solo con *gratia*, *trillo*, *tremolo*, *ondeggiamento*, et *esclamazione*. Deve conoscer la forza delle parole, o spirituali, o spirituali, ch'elle si siano; e dove si parla di volare, di tremare, di pianger, di ridere, di saltare, di gridare, di falso e cose simili, deve sapere *accompagnarle* con la voce”.

discurso musical; segundo, a ornamentação que se faz deve acompanhar o sentido do texto, se houver; terceiro, a descrição fala do resultado espectacular para um cantor. O comentário de Zenobi, assim como tratados de diminuição vocais, evidenciam que esta prática inclui a voz. Para além de tratados dedicados à voz, como Bovicelli (1594), nos tratados que hoje se consideram mais instrumentais aparecem referências à voz. Ricardo Rognoni, na introdução de *Il vero arte de diminuir*, declara que o tratado está dedicado a qualquer tipo de pessoa, cantor ou instrumentista (Rognoni, 1592, [pág. 4]), e também Giovanni Bassano dedica o seu tratado “aos músicos virtuosos, que com a voz ou um instrumento gostam de diminuir” (Bassano, 1585, [Pág. 3]). Nas interpretações atuais de música renascentista costumam de ser os instrumentistas a glosar, enquanto os cantores são mais conservadores neste aspeto.

Zenobi distingue dois tipos de ornamentação, os *passaggi*, que são fórmulas que acrescentam notas, e as *gratie*, também chamadas noutras fontes *affetti*, que são pequenos ornamentos e inflexões que se fazem nas notas sem modificar muito o desenho melódico. Este tipo de ornamentação é basilar e deve formar parte do discurso musical. Francesco Rognoni sistematiza e descreve na *Selva di varii passaggi* (1620) estes *affetti*, definindo os princípios para *cantar polito, e bene*.

I veri principij per cantar polito, e bene.

DOVE SI CONTIENE IL MODO DI PORTAR LA VOCE,
del dar la grata nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con
alcune esclamazioni non poco vule à chi desidera cantar con grata, e maniera.

Modo di portar la voce.

ACCENTI.

Del Tremolo in duoi modi.

Del Gruppo. Semplice.

 Doppio.

Del Tremolo alle Note di Semibreue.

Del Trillo sopra la Minima.

Del Trillo sopra la Semibreue. Prim. Modo.

 Sec. Modo.

Esclamazioni.

Del principiar loto la nota.

Quia anima mea estansis vero estansis.

Solus di varij Passaggi. Di Francesco Rognoni. A 7

Imagem 24: Principii per cantar polito, e bene (Rognoni, 1620, fol.1r).

No que diz respeito aos instrumentos, *La Fontegara* de S. Ganassi (1535) é uma fonte muito completa. Embora este tratado seja dedicado à flauta, a visão que Ganassi fornece do papel dos instrumentos pode ser aplicada a todos, como declarado no frontispício. Já no capítulo primeiro Ganassi declara que todos os instrumentos são inferiores à voz humana e que, portanto, devem imitá-la, o que se pode fazer com instrumentos de maneira “igual que o pintor imita a natureza com a variação das cores” (1535, cap.1). Ganassi trata também os dois tipos de ornamentos anteriormente mencionados. Após uns capítulos dedicados à técnica da flauta, Ganassi fornece um grande leque de *passaggi*, os quais ocupam uma grande percentagem do tratado. No capítulo 23, Ganassi enuncia a regra para *suonare artificioso*, que faz lembrar modelos vocais posteriores, como o *cantar polito* de F. Rognoni. Com o objetivo final de imitar a voz, Ganassi define o *suonar artificioso* tendo por base três conceitos: a *imitatione*, a *prontezza* e a *galanteria*. A *imitatione* consiste na imitação da voz e das palavras com recursos como a articulação, a *prontezza* é a capacidade de realizar inflexões e mudanças dinâmicas com o ar, como faz um cantor, e por último a *galanteria*, que abrange pequenos ornamentos feitos com os dedos. Na descrição da *galanteria*, Ganassi propõe fazer diferentes tipos de trilo segundo a qualidade da nota na solmização, mole, natural ou dura, com ornamentos que vão de menos de meio-tom até uma terceira, evidenciando assim a riqueza do discurso musical e a importância da solmização.

O *Trattado de glosas* de Diego Ortiz (1553) representa um bom exemplo de um tratado dedicado aos *passaggi*. A sua estrutura é semelhante de outros tratados do mesmo género, onde as fórmulas se apresentam organizadas por intervalos e figuras na primeira parte do tratado, enquanto na segunda aparecem peças diminuídas que servem como exemplo. Ortiz não inclui tantas variantes de cada opção como outros autores, mas é muito rico nas figuras e intervalos glosados, sendo uma boa fonte para iniciar o estudo desta arte. No início do primeiro livro, o autor expõe as três maneiras de glosar: a primeira e “mais perfeita” é que a última nota da glosa seja a nota original, o que assegura evitar erros de contraponto; a segunda maneira consiste em não terminar a glosa na nota original e chegar à nota seguinte por grau conjunto, o que segundo Ortiz permite fazer “coisas muito boas”, mas também é mais arriscado, pois pode criar falhas no contraponto; a terceira e última é para o autor toledano “ir de ouvido”, ou seja, sem respeitar a composição, o que não tem perfeição nenhuma (Ortiz, 1553, ff.3v-4r).

Embora não seja propriamente diminuição, a variedade rítmica inclui-se aqui por ser um aspeto a ter em consideração quando se interpreta música do século XVI. A

desigualdade rítmica não costuma de ser tão observada na música renascentista como na barroca, se bem que é retratada em fontes. Bovicelli reivindica a variedade quando diz que “(...) as glosas devem ser alguma vez de notas seguidas, do mesmo valor, e por vezes alguma nota variada, de modo que se bem farão as mesmas notas, pareçam diversas” (Bovicelli, 1594, pág. 10).⁴² Também faz menção Correa de Arauxo no prólogo da *Facultad Organica* (1626) e sobretudo Santa Maria no capítulo intitulado *Tañer com Buen Ayre* do seu *Arte de tañer fantasia* (1565, ff. 45v-46v). Segundo Santa Maria as semínimas podem-se fazer de uma maneira e as colcheias de três. Assim, nas semínimas deve-se alongar a primeira e apressar a segunda, “como se a primeira fosse pontuada”, entanto que nas colcheias se pode fazer longa a primeira e correr na segunda, correr na primeira e deter-se na segunda ou bem correr três colcheias e fazer longa a quarta. O autor adverte que se deve fazer com cautela, pois “muita paragem causa grande desgraça e fealdade na música” (fol. 46r).

⁴² “(...)i passaggi alcuna volta devono esser di note seguenti, d’uno stesso valore, e le stesse alcuna nota in altra guisa variate, di maniera che se bem faranno quele stesse note, nondimeno parrano diverse”.

3. Metodologia Aural

A segunda parte desta dissertação dedicar-se-á à apresentação da metodologia aural, assim como à descrição do processo de criação e às experiências do grupo de trabalho ao longo do ano letivo. Como será detalhado nos pontos seguintes, o plano inicial sofreu alterações devido à situação pandémica vivida durante o ano letivo 2020-2021 e as medidas de contenção associadas. Esta situação obrigou a experimentar novos modelos e soluções, como o estudo à distância e o emprego de instrumentos de gravação, que, embora tenham limitado alguns aspetos que se pretendiam trabalhar, nomeadamente o referente à prática coletiva, levaram o método por novos caminhos. A intenção deste método foi desde o início compatibilizar o estudo de repertório renascentista com a vida de um músico atual, a qual não se pode compreender sem a participação de tecnologias do som.

A música é uma arte sonora, porém, nos estudos de música erudita, seja antiga ou clássica está intimamente relacionada com o visual. Os músicos de formação clássica terminam por ser intérpretes da composição escrita, o que pode fazer sentido para certos repertórios, mas não naqueles onde o papel do compositor não está ainda dissociado do músico prático. O ensino da música na época seria principalmente oral, sendo os livros de acesso exclusivo ao professor, como aponta James Haar (1998, pág. 150), realidade presente na atualidade em muitas culturas. Existem também referências de métodos de ensino oral como o chamado *de viva voce*, no qual o professor repete continuamente uma melodia e os alunos imitam-na até que a aprendem (Smith, 2011, pág. 22). No mesmo sentido encontram-se os estudos de Fiorentino (2008, 2015) nos quais se descreve como certa forma de polifonia improvisada era habitual entre o comum da população no Renascimento. Por outro lado, é importante lembrar que a improvisação musical aparece em todas as correntes artísticas da música ocidental, desde o contraponto e as diminuições, a ornamentação barroca ou o baixo continuo até as cadências clássicas e românticas. Wegman (1996) diferencia a improvisação, mais acessível e entendida até como uma forma de lazer nos Países Baixos, e a polifonia escrita, devido a que “a teoria mensural foi essencialmente intelectual em sua conceção, envolvendo terminologia latina especializada e modos de pensamento cuja lógica subjacente não poderia ser totalmente compreendida”, e portanto não acessível para todos. (pág. 428).⁴³

⁴³ “Mensural theory was essentially intellectual in its conception, involving specialized Latin terminology and modes of thought whose underlying rationale could not be fully comprehended”.

Contudo, pretende-se recriar a formação de um músico profissional e não de amadores, embora as suas capacidades pudessem ser excepcionais. Como fornece Santiago Galán Gómez, os estatutos da Universidade de Salamanca em 1538 estabeleciam que até março se ensinasse cantochão, até junho canto de órgão e só depois contraponto (2014, pág. 95), estrutura que aparece também em tratados da época como Durán (1503) ou Montanos (1592). Para este método decidiu-se não seguir esta ordem, partindo do pressuposto de que um músico atual já tem uma adequada capacidade de leitura, antecipando os módulos de improvisação de contraponto, mais afastados da vivência musical atual. As fontes e documentos históricos ilustram a habilidade neste campo dos músicos das instituições e cortes mais relevantes, mas também revelam que nem sempre teria sido assim. Por exemplo, um capítulo da Sé de Cambrai trata das nomeações de novos cantores sob a condição de melhorarem as suas capacidades de cantar sobre o livro, ou seja, de improvisar contraponto (Wegman, 1996, pág. 414).

Uma condição mantida durante todo o processo foi a leitura de fac-símile e fontes originais. A notação mensural distancia-nos da nossa realidade musical e intervém no estado mental do intérprete, afasta-nos da estrutura métrica moderna e do condicionamento criado pelas barras de compasso, dificulta a visão vertical da música, privilegiando uma leitura melódica horizontal, e obriga a ter uma escuta mais ativa do que acontece nas outras vozes. Também outorga ao intérprete a responsabilidade de tomar decisões em campos como a *musica ficta*, em vez de as deixar nas mãos dos editores. Numa primeira fase, a leitura de fontes originais pode dificultar o trabalho ou relentar um ensaio, mas com o treino adequado termina por ser um hábito tão natural como a leitura de notação moderna. Trabalhar com livros de coro ou livros de partes tem riscos associados, por exemplo, dificulta a reação de um músico se estiver perdido, embora possa ser entendido como parte da responsabilidade do intérprete. Neste sentido, outra condição adotada neste método foi não escrever nas partituras nenhum tipo de indicação ou pontos de ensaio, mas apenas corrigir eventuais erros, obrigando assim a criar a partitura geral mentalmente. Tanto o trabalho com fontes originais, a leitura por partes ou a improvisação contribuem para o desenvolvimento da imagética musical, ou seja, a capacidade de gerar a experiência mental das características auditivas dos sons musicais, assim como das suas componentes derivadas, sejam visuais, proprioceptivas ou de outra natureza (Keller, 2012, pág. 206).

3.1 Grupo de trabalho

O grupo de trabalho representou o espaço onde experimentar e desenvolver os módulos que compõem o método. Todos os módulos, na sua versão final, passaram pelo filtro deste laboratório e foram valorizados em função dos resultados e sensações nele obtidos. Foram selecionadas pessoas com perfis diferentes e com diversos graus de familiaridade com o repertório renascentista, tencionando assim ter uma visão mais completa das possibilidades e desafios dos módulos. Assim, participaram no processo estudantes de licenciatura e mestrado do Curso de Música Antiga da ESMAE, de instrumentos com variantes renascentistas como alaúde, canto ou flauta de bisel, mas também violinistas focados no repertório barroco. Na mesma sequência, deve-se indicar que o *feedback* dos integrantes do grupo teve um peso destacável na direção da investigação e na modificação dos exercícios.

No primeiro semestre, o ensemble foi constituído por dezasseis pessoas, incluindo o autor desta dissertação e o orientador da mesma. O número de integrantes ficou limitado a este número por causa das medidas de segurança perante a situação pandémica, pois a lotação máxima da sala 210, local onde o grupo trabalhou, era de quinze pessoas. Embora os integrantes fossem dezasseis, o grupo não se conseguiu reunir na sua totalidade durante esse período, devido às restrições de viagens. Um ensemble destas dimensões, com quatro alaúdes, quatro cantores, cinco flautas de bisel e dois violinos, oferece muitas possibilidades tímbricas e interpretativas, mas também cria alguns desafios no que diz respeito à coordenação do grupo e trabalho semanal. No ponto seguinte explicar-se-á com detalhe a dinâmica de trabalho em cada um dos semestres. O primeiro semestre foi planeado com encontros semanais de duas horas, o que dificultou outorgar a cada integrante a atenção necessária para um estudo destas características. Para além disso é inevitável que o grau de compromisso num grupo de dezasseis pessoas não seja igual como tampouco é a capacidade de assimilação dos conceitos trabalhados. Transcorridas as primeiras semanas constatou-se que existiam duas velocidades dentro deste grupo. As duas últimas sessões do primeiro semestre aconteceram online na plataforma *Teams*, por causa da suspensão das atividades letivas na escola.

Devido à prolongação da atividade letiva à distância e após a análise do trabalho do primeiro semestre, optou-se por reduzir o grupo de trabalho a seis pessoas, das quais cinco flautistas e uma cantora. Esta combinação permitiu interpretar música a quatro cinco ou seis vozes, em função se a voz dobrava ou não uma linha tocada com flauta. A

redução do número de integrantes simplificou o trabalho à distância, ocorrido durante parte do segundo semestre. O mesmo ensemble, sem a participação do professor Pedro Silva, foi mantido para participar no recital final de mestrado associado a esta dissertação.

3.2 Desenvolvimento do método

3.2.1 Primeiro semestre

O grupo de trabalho do primeiro semestre foi composto por dezasseis pessoas, como foi referido no ponto anterior, e integrado na Unidade Curricular Práticas Coletivas, como uma disciplina denominada Laboratório de Polifonia Renascentista. Os encontros aconteceram uma vez por semana, sendo que em cada duas semanas a sessão consistiu numa aula lecionada pelo professor Pedro Sousa e Silva, correspondendo as restantes a sessões de estudo coordenadas pelo autor deste trabalho. Embora o laboratório estivesse formado por estudantes de diversas especialidades, todo o trabalho foi feito a cantar, respondendo à crença da necessidade de desenvolver a imagética musical, assim como por estar referido em fontes históricas que um músico se instruía inicialmente no canto. Para além disso, o uso de máscara ao cantar permitiu cumprir as regras de lotação e de etiqueta respiratória definidas pela ESMAE para esse período.

O principal desafio nas primeiras sessões foi lidar com a diferença de níveis existentes entre os componentes, coexistindo alunos experientes no repertório renascentista e alunos para os quais o primeiro contacto com o este aconteceu no laboratório. O primeiro mês foi dedicado principalmente à assimilação da solmização, tanto a cantar como na mão. A solmização na mão teve protagonismo no início do laboratório para criar os automatismos necessários para uma atividade inusual no músico atual. A mão ajuda a imaginar e estruturar as notas dentro do *gammaut*, à memorização de melodias, ao acrescentar à memória auditiva uma memória muscular, assim como exercitar o contraponto individualmente, pois é possível solmizar uma linha a cantar e outra na mão simultaneamente. Nesta fase, o trabalho de solmização foi feito em antífonas e melodias simples. A imersão na teoria modal e a sua assimilação foi feita através das mesmas antífonas e da repetição e memorização dos tons salmódicos. Numa segunda fase, as antífonas serviram também como *cantus firmus* sobre o qual se improvisou *gymel*, *fabordão* e contraponto livre. No primeiro semestre praticamente não foi trabalhada polifonia escrita, mas sim cânones de coleções como Beringer (1605). No que diz respeito à improvisação foram feitos *gymel*, *fabordões* a três e quatro vozes e cânone à quinta

superior. De seguida apresentar-se-á uma tabela com a descrição do trabalho realizado no primeiro semestre:

Nº	Objetivos	Exercícios	Fontes
1	<ul style="list-style-type: none"> -Introdução à solmização. -Uso da mão. -Conhecer e dominar os hexacordes. -Regra do <i>fa super la</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> -Identificar claves e hexacordes na mão. -Denominação de notas aleatórias na mão. -Cantar todos os hexacordes. - Solmização antífonas <i>Ardens est, Ego Sum, Et ecce terremotos, Precedam vos e Surgens Jesus</i>. -Cânone escrito. 	<ul style="list-style-type: none"> -E-Mn MPCANT/45 -Gumpelzhaimer (1591)
2	<ul style="list-style-type: none"> -Continuação da sessão anterior. -Domínio da mão e hexacordes. -Introdução às mutações. -Introdução aos modos e tons. 	<ul style="list-style-type: none"> -Cantar hexacordes na mão. -Improvisar melodias em diferentes hexacordes. -Solmização das antífonas <i>Fallas gratia, Maria Unait, Propter Veritate, Dedit fe, Ictentur celi, Dominus Dixit, Sacerdos in eternum, Calicem Salutatis e Miserator dominum</i> definindo o modo. -Entoação dos tons salmódicos. 	<ul style="list-style-type: none"> -Coclico (1552) - E-Mn MPCANT/45 -E-Mn MPCANT/56 -E-Mn Vitruvius/16/1 -F-Pn RESF-707 - E-Mn MPCANT/48
3	<ul style="list-style-type: none"> -Continuação da sessão anterior. Domínio da mão e hexacordes. -Domínio das mutações. -Introdução ao <i>gymel</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> -Cantar todos os hexacordes. -Improvisar melodias em diferentes hexacordes. -Mutações na mão. -Solmizar melodia do bicinium <i>Sngraio cuculus</i>. -<i>Gymel</i> na mão à 3ª superior e inferior. -Cantar <i>gymel</i> à 3ª superior. 	<ul style="list-style-type: none"> -P-Cug MM01 -Rothembucher (1549)
4	<ul style="list-style-type: none"> Domínio da mão e dos hexacordes. -Domínio das mutações. -Modos e tons (1º e 2º). 	<ul style="list-style-type: none"> -Cantar todos os hexacordes da mão. -Cantar mutações na mão. -Cantar Antífonas <i>Ego Sum, Ite nunciate, O rex glorie e Obtulerunt discipuli</i>. -Cânone <i>Ave Virgo</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Motetti Novi (1520) - E-Mn MPCANT/45

	<p>Domínio da mão e hexacordes.</p> <p>-Peça a 4 vozes, Ave Virgo.</p> <p>-Modos e tons (5º e 6º).</p> <p>-<i>Gymel</i> em 3as e 6as.</p>	<p>A sessão foi dedicada por inteiro à peça <i>Ave Virgo</i>.</p>	<p>-Motetti Novi (1520)</p> <p>-Durán (1503)</p>
6	<p><i>Gymel</i> em 3as e 6as.</p> <p>Cânone escrito e improvisado.</p> <p>Modos e tons (7º e 8º).</p>	<p>-Solmização de Antífonas.</p> <p>-<i>Gymel</i> 3ª e 6ª com cadências.</p> <p>-Cânone escrito Beringer.</p> <p>-Improvisação de cânone à 5ª acima.</p>	<p>-Coclico (1552)</p> <p>-Beringer (1605)</p> <p>- E-Mn MPCANT/45</p> <p>-E-Mn MPCANT/68</p> <p>-E-Mn MPCANT/15</p>
7	<p>Trabalho da sebenta.</p> <p>-<i>Gymel</i> 3ª e 6ª com cadências.</p> <p>-Cânone escrito.</p> <p>-Cânone à 5 improvisado.</p> <p>-Modos e tons (3º e 4º).</p>	<p>-Solmização da antífona <i>Fallas et gratia vana</i> por bquadro e bmole.</p> <p>-Memorização da fórmula do 6º e 1º tom.</p> <p>-<i>Gymel</i> 3ª e 6ª com cadências em vários pontos. Introdução de uma terceira voz (Baixo).</p> <p>-Leitura de cânone escrito em dois grupos. Leitura a primeira vista e imitação.</p> <p>-Trabalho em duos de improvisação de cânone.</p>	<p>- E-Mn MPCANT/15</p> <p>-Beringer (1605)</p> <p>-Coclico (1552)</p>
8	<p>-Improvisar Cânone à 5 superior.</p> <p>-<i>Gymel</i> 3as e 6as.</p>	<p>-Improvisação de cânone à quinta superior em duos.</p> <p>-Solmização das antífonas <i>Angelus ad Pastores, Hodie Christus, Quim Vidistis e Dum Medium</i>.</p> <p>-Realização de <i>gymel</i> uma 3ª e uma 6ª superior.</p>	<p>- E-Mn MPCANT/68</p>
9	<p><i>Gymel</i> ornamentado.</p> <p><i>Gymel</i> a 3 vozes.</p>	<p>-Solmizar a Antífona <i>Predicante apostolo</i>.</p> <p>-<i>Gymel</i> 3ª inf e 6ª sup.</p> <p>-Retardos e pequenas diminuições.</p>	<p>- E-Mn Vittr/16/1</p> <p>-Gardano (1539)</p>

		<p>-<i>Gymel</i> 3ª sup. -<i>Gymel</i> a 3 (6ª sup-3ª sup e CF). -Solmizar tenor e cantus do bicinium <i>Amour Parties</i>.</p>	
10	<p>-<i>Gymel</i> Ornamentado. -<i>Bicinia</i>. -<i>Faux-bordon</i> à francesa.</p>	<p>-Exercícios de entoação Durán. -Solmização antífona <i>Dulcia Feres</i>. -<i>Gymel</i> a 3 inf, 6ª sup e 3ª sup. -<i>Faux-bordon</i> à francesa. -<i>Bicinium Te deprecamur</i>.</p>	<p>Beringer (1605) Durán (1503) E-Mn MPCANT/15</p>
11	<p>-<i>Faux-bordon</i> à francesa. -<i>Faux-bordon</i> a 4v. -<i>Gymel</i> ornamentado. -Cânone 5 e 8.</p>	<p>-Não se puderam cumprir os objetivos da sessão, só assistiram duas pessoas. Restrições de mobilidade.</p>	<p>- E-Mn Vitr/16/1 - E-Mn MPCANT/45</p>
12	<p>(ONLINE) -<i>Gymel</i> florido. -<i>Faux-bordon</i> à francesa. -<i>Fabordão</i> 4v. -<i>Bicinia</i>.</p>	<p>Com as gravações: -Solmizar a antífona <i>Beata est</i>. -<i>Gymel</i> sobre a gravação. -Cantar cada uma das vozes do fabordão sobre a gravação da antífona e depois na gravação sem essa voz. -Solmizar cada uma das vozes do <i>bicinium Amour Parties</i>, depois cantá-la sobre a gravação da outra voz.</p>	<p>- E-Mn MPCANT/45 -Gardano (1539)</p>
13	(ONLINE)	Ninguém assistiu à sessão.	- E-Mn MPCANT/45

	<ul style="list-style-type: none">-Fabordão 4v.-Contraponto livre.-Cânone à 8ª superior e inferior.-Solmizar e entoar <i>bicinia</i>.		-Dorico (1531)
--	--	--	----------------

Tabela 4: Resumo das sessões do primeiro semestre.

As primeiras seis semanas limitaram-se aos encontros semanais e pequenos exercícios propostos na plataforma *Yammer*. Transcorrido o primeiro mês ficou claro que esse ritmo de trabalho não permitia evoluir à velocidade prevista, razão pela qual depois da sexta sessão optou-se por criar uma sebenta com trabalho diário para realizar entre os encontros semanais. Os exercícios diários consistiram em pequenas tarefas, pensadas para manter o hábito e não perder a prática durante a semana. Procurou-se assim individualizar mais o trabalho e dedicar uma parte das sessões coletivas a partilhar o estudo semanal. Esta estratégia teve sucesso e serviu como base para a organização do segundo semestre. É necessário sublinhar que a situação sanitária vivida durante este período teve muita influência no desenvolver do projeto. Após a oitava sessão, e sobretudo na décima, houve problemas de assistência, coincidindo com as restrições de mobilidade ao fim-de-semana. Apesar de a escola ter enviado declarações que permitiam a mobilidade, a redução dos transportes inviabilizou a assistência de alguns participantes. As últimas duas sessões aconteceram à distância e dificultaram o decorrer de um estudo coletivo como este. Tentou-se recriar a sensação de cantar em conjunto mediante a realização de gravações, de modo que cada aluno tivesse gravadas todas as vozes exceto a sua, porém, isto não substituiu a experiência real.

A situação vivida no final do primeiro semestre fez com que os resultados obtidos ficassem distorcidos. Não é simples avaliar o nível de sucesso do método empregado se as condições tivessem sido mais favoráveis, contudo, é possível tirar algumas conclusões. Depois de um semestre de estudo, o grupo conseguiu alcançar fluência na solmização, adquirir noções de modalidade e ter o primeiro contacto com a improvisação de contraponto. O ensemble revelou-se grande demais, dificultando manter um nível unificado e coeso, criando-se um “efeito coro”, no qual as pessoas podiam cantar diluídas no conjunto sem assumir muitas responsabilidades.

3.2.2 Segundo semestre

Como já foi exposto, o segundo semestre foi condicionado pela obrigatoriedade do ensino à distância, situação que se manteve até 19 de abril. O trabalho para esta segunda fase planeou-se diferentemente, com um grupo reduzido, trabalho diário individual e uma sessão coletiva por semana para partilhar os resultados obtidos. O plano semanal foi desenvolvido e mudado conforme o decorrer das semanas e o *feedback* do grupo de trabalho, mas a base foi sempre mantida. Criou-se uma pasta no *onedrive* institucional que serviu para conectar e coordenar o desempenho de todos os

participantes. Foi necessário adaptar todos os exercícios que implicavam colaboração, substituindo o ato de tocar ao vivo por gravações. Assim, em tarefas como a improvisação de cânone, que implica uma pessoa improvisar e outra imitar, cada um dos membros teve de gravar improvisando e colocar a gravação numa pasta partilhada, de modo que os colegas pudessem tocar com a gravação. Desta maneira, conseguiu-se manter o treino de improvisação e de imitação, porém com algumas limitações. O módulo de improvisação sobre *cantus firmus* foi realizado sobre gravações das antífonas. Para assegurar a viabilidade do treino à distância foi imprescindível definir parâmetros como o diapasão, o temperamento ou os formatos de gravação. Optou-se por trabalhar a 460Hz em temperamento mesotónico e uniformizar o *tactus* a 48 bpm, podendo indicar mínimas ou semibreves. Na já referida pasta partilhada, todos os integrantes tiveram acesso ao plano semanal e a um documento individual onde registar as tarefas realizadas, incluindo uma descrição da mesma e um breve comentário das sensações ou problemas surgidos. Este sistema de trabalho individual foi mantido após o regresso ao ensino presencial, substituindo-se as sessões coletivas online por sessões presenciais.

No segundo semestre foi mantida a lógica de dedicar uma semana a cada modo, e optou-se por adicionar mais uma semana às quinze originais, para assim poder completar dois ciclos completos dos 8 modos. Procurou-se não começar pelo primeiro modo e terminar no oitavo, o que podia causar sensação de hierarquia nos modos, mas misturá-los mantendo o agrupamento *mestre-discípulo*. Na tabela seguinte encontram-se os tons semanais.

Semana	Data de início da semana	Modo
1	22/fev	7
2	01/mar	8
3	08/mar	5
4	15/mar	6
5	22/mar	1
6	05/abr	2
7	12/abr	4
8	19/abr	3
9	26/abr	8
10	03/mai	7

11	10/mai	6
12	17/mai	5
13	24/mai	4
14	31/mai	3
15	07/jun	2
16	14/jun	1

Tabela 5: Estrutura semanal do segundo semestre.

Tentando imitar na medida do possível a experiência de fazer música em conjunto, o grupo de trabalho foi dividido em dois subgrupos nos módulos que implicavam várias pessoas, de modo que cada grupo gravasse uma voz e colocasse na pasta partilhada, fazendo o restante subgrupo a voz complementar, como se pode ver na *Tabela 6*.

1ª versão	2ªfeira	3ªfeira	4ªfeira	5ªfeira	6ªfeira	Sábado	Domingo
Grupo 1	Diminuições+Gravar <i>Bicinia I</i>	Cânone (comes)	Impro CF	Diminuições+Gravar Cânone	<i>Bicinia II</i>	Sessão conjunta	
Grupo 2	Diminuições+Gravar Cânone improvisado	<i>Bicinia I</i>		Diminuições+Gravar <i>Bicinia II</i>	Cânone (comes)		

Tabela 6:Primeira versão do plano semanal (semanas 1-4).

A primeira versão procurava abranger todos os módulos no decorrer da semana, com duas sessões dedicadas à diminuição, duas *bicinia* por semana, duas sessões de cânone improvisado e uma sessão de improvisação sobre *cantus firmus*. Na segunda-feira, o Grupo 1 tinha de gravar uma voz do *bicinium*, e carregar o resultado à pasta correspondente, enquanto o grupo 2 tinha de gravar o *dux* de um cânone improvisado. Na terça-feira, o Grupo 1 tinha de realizar as imitações dos cânones gravados pelo Grupo 2 no dia anterior, e este segundo grupo tinha de realizar segunda voz do *bicinium* gravado pelo Grupo 1. Na quinta e sexta-feira a ordem trocava-se. Este plano foi mantido quatro semanas, mas terminou por se mostrar demasiado ambicioso, pois exigia empregar muito tempo para cumprir o programa – mais de uma hora por dia –, e o número de tarefas a realizar impedia o aprofundamento em cada uma delas.

2ª versão	2ªfeira	3ªfeira	4ªfeira	5ªfeira	6ªfeira	Sábado	Domingo
Grupo 1	Diminuições	Impro CF	Impro CF	Gravar <i>Bicinia</i> (superius)	<i>Bicinia</i> (tenor)	Sessão conjunta	
Grupo 2				Gravar <i>Bicinia</i> (tenor)	<i>Bicinia</i> (superius)		

Tabela 7: Segunda versão do plano semanal (semanas 5-6).

Para a segunda versão decidiu-se simplificar e estabelecer ciclos de duas semanas, alternando a ciclos de improvisação sobre de *cantus firmus* e ciclos de cânone, de modo que em todas as semanas houvesse uma componente de contraponto. Também foi suprimida uma das duas *bicinia* semanais (Tabela 7). O ciclo dedicado ao cânone manteve a mesma estrutura, trocando o *bicinium* por um cânone escrito de coleções do século XVI (Tabela 8). A partir da terceira versão eliminaram-se as tarefas que dividiam o grupo de trabalho, passando todos os participantes a gravar no mesmo dia. Dedicar blocos de duas semanas para cada módulo revelou-se um modo eficaz de organizar o trabalho individual, razão pela qual desde a semana 7 ficou estabelecida a alternância entre as semanas de cânone e aquelas dedicadas à improvisação de contraponto (Tabela 9).

Ciclo Cânone	2ªfeira	3ªfeira	4ªfeira	5ªfeira	6ªfeira	Sábado	Domingo
Todos	Gravar cânone improvisado	Diminuições + tocar com as gravações dos cânones	cânone escrito	Gravar cânone improvisado (cantando)	Diminuições + cantar com as gravações do cânone	Sessão conjunta	

Tabela 8: Terceira versão do plano semanal (ciclo cânone).

Ciclo contraponto	2ªfeira	3ªfeira	4ªfeira	5ªfeira	6ªfeira	Sábado	Domingo
Todos	Impro CF	Diminuições	Impro CF	Diminuições	Impro CF	Sessão conjunta	

Tabela 9: Quarta versão do plano semanal (ciclo contraponto).

Para o estudo do módulo de diminuições escolheu-se o tratado de Francesco Rognoni (1620) por ser um tratado vocal, organizado sistematicamente e que contém explicações sobre os *affeti*, para além dos habituais exemplos de *passaggi* presentes em outros tratados similares. As fórmulas deste livro foram aplicadas sobre pequenos excertos de polifonia, os *lugares comunes*, recolhidos por Montanos (1592). O sistema

empregado foi similar ao utilizado para as antífonas: foram feitas transcrições em *Finale*, com os parâmetros mencionados anteriormente e depois exportados como ficheiros de áudio. Este sistema permitiu trabalhar diminuições num contexto musical, mas individualmente. As *bicinia* foram o elemento de ligação durante o período de confinamento entre a prática de improvisação nas suas diversas vertentes e a polifonia escrita, servindo seu estudo regular para trabalhar solmização, diminuições, afinação e leitura de notação mensural. Com a retoma das atividades presenciais este módulo foi paulatinamente substituído pelo trabalho conjunto de polifonia a 4 e 5 vozes.

O regime de trabalho online foi desenhado pela necessidade de continuar o plano durante a situação de ensino à distância, contudo ficou afastado do planeamento inicial previsto. É possível tirar algumas conclusões positivas da experiência: trabalhar isolado permite dedicar muita atenção a detalhes como a afinação e o desenho melódico, assim como permite adaptar a aprendizagem a velocidade adequada para cada integrante; também foi constatado que o estudo individual permitiu um maior grau de liberdade, de experimentação e testagem dos próprios limites dos envolvidos, pois estes não ficaram tão condicionados pelo resultado atingido, ao contrário do que poderia ter sucedido numa sessão coletiva. Porém, o sistema tem também limites muito claros, pois não é possível recriar a experiência de fazer música em conjunto. Na retoma da atividade presencial observou-se uma clara melhoria em aspetos como a afinação e a leitura. Atendendo às possibilidades que oferece o estudo individual, no regresso ao ensino presencial manteve-se a estrutura diária de trabalho online, conciliando-a com sessões coletivas na escola. Na *tabela 10* encontra-se o resumo das fontes utilizadas e as tarefas realizadas no segundo semestre:

Semana	Modo	<i>Bicinia I</i>	<i>Bicinia II</i>	Cânone Improvisado	Cânone escrito	Diminuições	Antífona	Contraponto
1	7°	Gardano (1539), n°14	Romano (1521), [pp.24-25]	Uníssonos	-	Ortiz (1553)	<i>Dominus Dixit</i> E-Mn MPCANT/68	Janin (2014, pág. 37)
2	8°	Rhau (1545), n° 62	Lampadius (1537)	Uníssonos		Rognoni (1620)	<i>Angelos Autem domino</i> E-Mn MPCANT/45	Janin (2014, pág. 37)
3	5°	Upsala (1556), ff. 60v-61r	Gumpelzhaimer (1591)	Quinta superior		Ganassi (1535), Bovicelli (1594)	<i>Sicut Novit</i> E-Mn MPCANT/15	Janin (2014, pág. 37)
4	6°	Gardano, (1536), n°28	Zarlino (1562), pág. 327	Quarta superior		Rognoni (1620), Santa María (1565)	<i>Modicum et no videbitis.</i> E-Mn MPCANT/15	-Solmizar antífona. -Definir cadências. -Contraponto com motivo <i>obligato</i> .
5	1°	Paien (1572), n°16				Bovicelli (1594)	<i>Sacerdos in aeternum.</i> E-Mn Vitr/16/1	-Contraponto com motivo <i>obligato</i> . Acrescentar o motivo da semana 4.
6	2°	Guami, (1588), n°22				Rognoni (1620)	<i>Crucem Santa</i>	1. Criar motivo <i>obligato</i> e fazer contraponto com ele

							E-Mn MPCANT/45	2. Improvisar todas as vozes dum fabordão a 4v.
7	3°			1. Quinta inf. 2. Oitava sup.	Raselius (1589) [pág. 76]	Rognoni (1620)		
8	4°			1. Uníssino 2. Quinta sup.	Beringer (1605, pág. 8)	Rognoni (1620)		
9	8°					Rognoni (1620)	<i>Assumpta est Maria-</i> P-Brs MM28	1. Memorizar antífona. -Nota contra nota e duas contra uma. 2. quatro notas contra uma -Síncopas e retardos.
10	7°					Rognoni (1620)	<i>Benedicta filia tua-</i> P-Brs MM28	1. Memorizar antífona -Nota contra nota e duas contra uma 2. Quatro notas contra uma -Síncopas e retardos
11	6°			1. Quarta sup. 2. Quinta inf.	Gumpelzhaimer (1591) [pág. 75]	Rognoni (1620)		
12	5°			1. Oitava sup. 2. Quinta sup.	Gumpelzhaimer (1591) [pág. 52]	Rognoni (1620)		
13	4°	Zarlino (1562), pág. 325				Rognoni (1620)	<i>In odorem unguentorum</i>	1. Nota contra nota e duas contra uma.

							P-Brs MM28	2. 4 notas contra uma- contraponto livre
14	3°	Upsala (1556), ff. 58v-59r				Rognoni (1620)	E-Mn Vitr/16/ Miserator Dominum	Contraponto com motivo <i>obligato</i>
14	2°			1. Quarta sup. 2. Quinta inf.	Gumpelzhaimer (1591) [pág.49]	Rognoni (1620)		
16	1°			1.Oitava 2.Quinta sup.	Gumpelzhaimer (1591) [pp.48- 49]	Rognoni (1620)		

Tabela 10: Plano de trabalho no segundo semestre.

3.3 Descrição dos exercícios

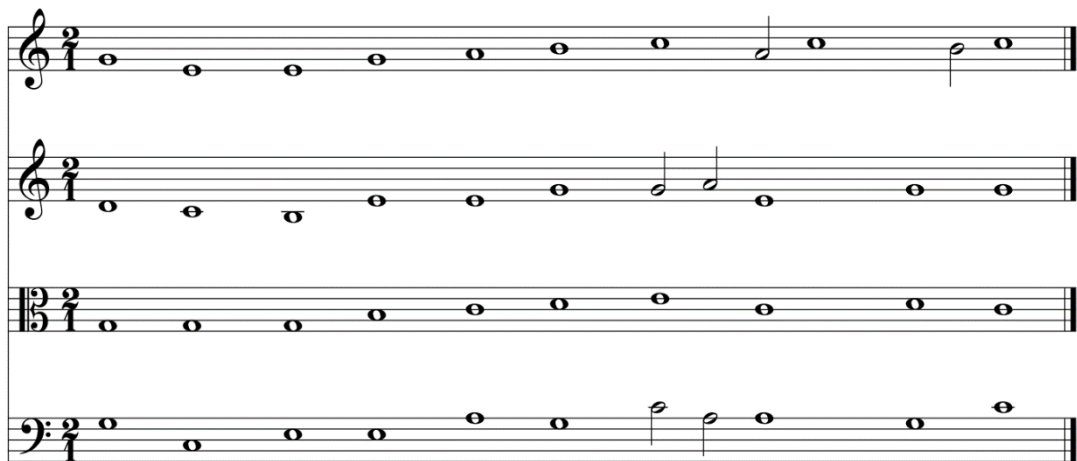
3.3.1 Contraponto

O módulo de contraponto pode-se dividir em dois secções diferenciadas, a improvisação de *gymel* e fabordão e a improvisação sobre um *cantus firmus*.⁴⁴ Foram realizados fabordões a três e quatro vozes e improvisações sobre *cantus firmus* de dois tipos, livre e com motivo *obligato*, como se expõe de seguida.



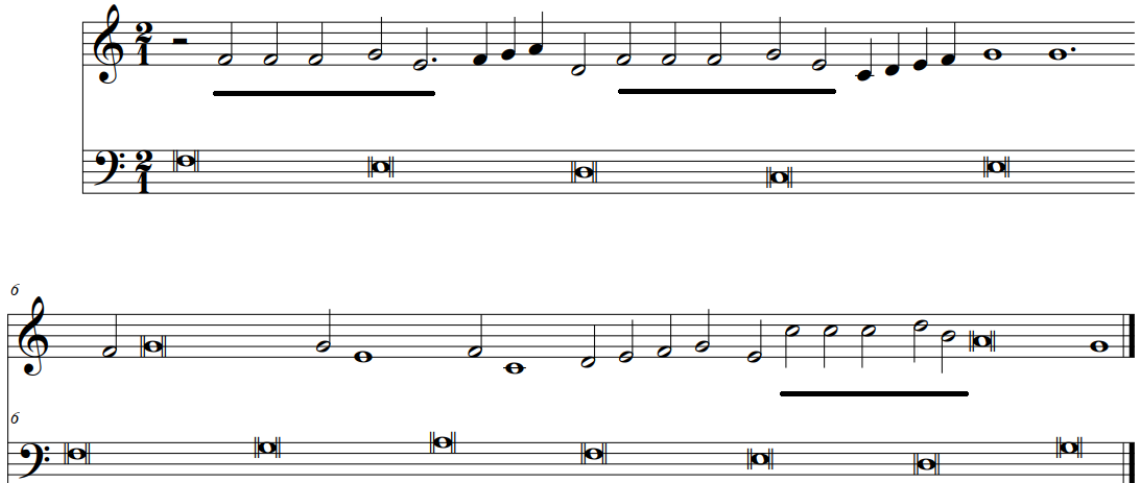
Exemplo Musical 11: Exemplo de *faux-bourdon* a três sobre um excerto da antífona *Assumpta est Maria* (P-Brs MM 28).

O *Exemplo Musical 11* é um exemplo de *faux-bourdon* a três, no qual as duas vozes superiores são improvisadas sobre um *cantus firmus*. No caso apresentado realiza-se uma cadência em C com dois atos de soprano nas partes superiores.



Exemplo Musical 12: Exemplo de fabordão a quatro vozes sobre um excerto da antífona *Assumpta est Maria* (P-Brs MM 28).

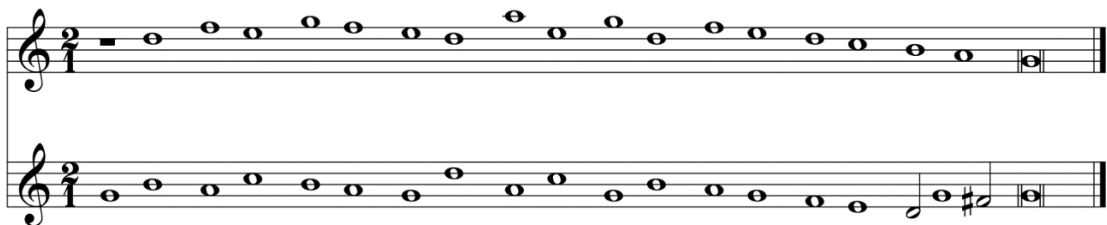
⁴⁴ “O termo fabordão pode criar confusão, pois é utilizado na península para definir polifonia homofónica improvisada, sobre música religiosa ou profana. *Faux-bourdon* é um termo francês que define uma técnica concreta de harmonização a três vozes, na qual uma voz faz terceiras e outra sextas sobre um *cantus firmus*”.



Exemplo Musical 14: Contraponto com motivo *obligato* (sublinhado)

3.3.2 Cântone

A metodologia empregada no trabalho de cânone foi semelhante à da improvisação. Em cada tipologia de cânone realizada começou-se por improvisar linhas simples, nota contra nota (*Exemplo Musical 15*), para posteriormente acrescentar notas de passagem, retardos ou ornamentos (*Exemplo Musical 16*). Idealmente este módulo trabalhar-se-ia em pares, embora também funcionasse com um grupo maior, sendo nesse caso uma pessoa a improvisar enquanto as restantes imitam. Enquanto no módulo de improvisação sobre *cantus firmus* o papel de quem faz esta voz é mais “passivo”, no módulo de cânone ambos são exigentes, pois um elemento deve improvisar e o outro fazer a imitação.



Exemplo Musical 15: Cântone à quinta superior.



Exemplo Musical 16: Cântone à quinta superior com ornamentos.

3.3.3 Diminuições

No módulo de diminuições tencionou-se abranger tanto o estudo das graças como das glossas. A principal fonte consultada para os dois tipos de ornamentação foi Rognoni (1620), porém, também foram consultados os *affetti* em Ganassi (1535), no caso dos flautistas, e Bovicelli (1594) para a voz. A base sobre a qual foram trabalhadas as diminuições foram primeiramente as *bicinia*, e depois pequenos excertos de polifonia, os *lugares comunes*, recolhidos em Montanos (1590). A mecânica foi semelhante nas duas situações: as duas sessões semanais dividiram-se entre *affetti* e *passaggi*, e escolheu-se uma ou duas fórmulas por sessão. Primeiro a fórmula foi estudada isoladamente e em escalas, sendo depois aplicada sempre que possível na peça correspondente. Por exemplo, se a fórmula escolhida fosse para uma segunda de mínimas ascendentes aplicar-se-ia sempre, embora o resultado não produzisse um bom discurso musical. Deste modo, após algumas semanas o grupo teve um vocabulário comum de fórmulas de diminuição entre as quais escolher.

7

12

Exemplo Musical 17: Exemplo de *Lugar Común* (Montanos, 1592, V, fol. 36r).

4. Conclusões

No momento de submissão desta dissertação o plano de trabalho do segundo semestre encontra-se na semana final, contudo, depois de vinte nove semanas é possível tirar conclusões definitivas. Em primeiro lugar pode-se destacar a diferença entre os aspetos mais problemáticos encontrados durante o processo e aqueles que se inferem da leitura das fontes originais. Numa cultura de transmissão oral, como a sociedade renascentista, a leitura de música e a notação mensural são um elemento definitivo da erudição e profissionalização dum músico, enquanto certas formas de improvisação eram consideradas habituais, ou mesmo pouco valorizadas. Para um músico atual a leitura não representa um desafio, sendo relativamente simples para ele adaptar-se ao trabalho com fontes originais, exigindo-lhe mais a prática da improvisação. Igualmente é forçoso enfatizar os limites deste método, pois não é possível recriar totalmente a educação musical renascentista. Os módulos exercitados nesta investigação durante trinta semanas eram objeto de estudo durante a vida toda de um músico renascentista. Por outro lado, os testemunhos e fontes conservados mostram geralmente a capacidade de uma elite que escreveu tratados e não o nível médio dos músicos da época, pelo que os resultados deste trabalho devem ser enquadrados no contexto atual.

O objetivo inicial era conseguir realizar uma performance de alta qualidade desde fontes originais numa leitura à primeira vista ou com poucos ensaios, meta que foi plenamente atingida nos integrantes do grupo de trabalho que acompanharam o método. Nestes participantes observou-se uma substancial melhoria na leitura, mas também na afinação, no domínio da linguagem e nas suas competências dentro de um ensemble. Nas semanas finais do plano, o grupo era capaz de ler peças polifónicas numa primeira tentativa, assim como de improvisar fluentemente diversas formas de contraponto. Como exemplo desta evolução destacam-se as gravações realizadas para o *MedRen 2021*, nas quais as peças eram lidas poucas horas antes da entrada no estúdio.⁴⁵ Deve-se enfatizar também a capacidade desenvolvida entre os integrantes para identificar cadências ou pontos estratégicos no caso de estarem perdidos durante a execução, mesmo na leitura de fac-símile em partes separadas. Observou-se também um claro incremento do interesse pelo repertório renascentista, como resultado da compreensão do estilo. A música anterior

⁴⁵ 49th Medieval and Renaissance International Music Conference. Articulado com este projeto foram realizadas gravações de exemplos musicais para ilustrar as comunicações do congresso de aqueles investigadores que o solicitaram.

ao barroco precisa de um estudo teórico específico, que intimida por vezes os intérpretes e estudantes de música antiga. Um dos sucessos deste método foi precisamente conseguir encaixar teoria e praxis. Por experiências anteriores está comprovado que o estudo de conteúdos como a solmização ou a modalidade isoladamente conduzem ao desapego dos estudantes com a matéria, a filosofia adotada neste percurso tentou que o conhecimento teórico fosse adquirido desde a prática, e não num estudo anterior. Esta perspetiva de trabalho torna mais estimulante o processo de aprendizagem, porque permite compreender e experimentar como as informações recolhidas nas fontes históricas não devem ser lidas unicamente de forma literal, mas contextualizadas e sempre levadas à prática musical.

O estudo individual proposto durante o período de ensino à distância revelou-se um formato interessante que permitiu trabalhar aspetos provavelmente menos valorizados na prática em conjunto. Deu mais responsabilidade a cada integrante e obrigou a um estudo mais ativo e criativo, mas também mais disciplinado. O trabalho com gravações veio em sintonia com a proposta de fomentar a auralidade e permitiu também um estudo melódico e “horizontal” das linhas que compõem a polifonia, o que também encaixa com a filosofia do trabalho com partes separadas. Para os integrantes do grupo que acompanharam mais ativamente o plano, as semanas de estudo isolado representaram um espaço onde experimentar e testar limites sem a pressão do resultado público e da opinião dos colegas, o que se refletiu na retoma do ensino presencial, notando-se, de facto, uma nítida evolução. Como resultado do formato online os participantes melhoraram as suas competências no que diz respeito às tecnologias relacionadas com a música, para além do objeto de estudo desta investigação, como softwares de gravação ou de edição de áudio, aptidões benéficas para o músico atual.

O aspeto mais problemático do desenvolvimento do plano de trabalho, especialmente no segundo semestre, foi encontrar o equilíbrio entre o tempo requerido para a prática de alguns módulos especialmente exigentes, como a improvisação de contraponto, e o tempo disponível pelos componentes do grupo. A sobrecarga de tarefas desincentivou por vezes os participantes, pois tornava-se difícil cumprir os objetivos semanais. A solução encontrada passou por dividir o método em etapas sequenciais que podiam ser realizadas à medida das disponibilidades dos componentes. Contudo, o método requer tempo e constância para se obterem resultados.

Esta estratégia de estudo da polifonia renascentista é prometedora e merece continuar a ser explorada em posteriores trabalhos. O estudo das técnicas de aprendizagem e a imitação de modelos históricos de ensino de música são a continuação lógica do movimento da Interpretação Historicamente Informada, após a recuperação do repertório, a utilização de cópias de instrumentos originais e a leitura desde fac-similes.

Bibliografia

Fontes primárias

- Aaron, P. (1523). *Toscanello in Musica*. Veneza: Marchio Sessa.
- Agricola, M. (1533). *Musica Choralis Deudsch*. Wittenberg: Georg Rhaw.
- Aranda, M. (1533). *Tractado de canto llano*. Lisboa: German Galhard.
- Aranda, M. (1535). *Tractado de canto mensurable*. Lisboa: German Galhard.
- Bermudo, J. (1555). *Declaración de Instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
- Bovicelli, G. B. (1594). *Regole, Passaggi di Musica*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Cerone, P. (1613). *El Melopeo y Maestro*. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci.
- Coclico, A. (1552). *Compendium Musices*. Norimberg: Ioanis Montani & Ulrici Neuberi.
- Conforti, G. L. (1593). *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma.
- Correa de Arauxo, F. (1626). *Facultad Organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao.
- Dalla Casa, G. (1584). *Il vero modo di diminuir*. Veneza: Angelo Gardano.
- Diruta, G. (1597). *Il transilvano*. Veneza: Alessandro Vicenti.
- Durán, D. M. (1492). *Lux Bella*. Sevilla.
- Durán, D. M. (1503). *Sumula de canto de órgano*. Salamanca: Alonso de Castilla.
- Fernández, A. (1626). *Arte de música*. Lisboa : Pedro Craesbeeck.
- Gafforius, F. (1502). *Practica Musicae*. Brescia: Bernardino Misintam.
- Ganassi, S. (1535). *La fontegara*. Veneza.
- Gardano, A. (1539). *Canzoni Francese a due voce*. Veneza: Antonio Gardano.
- Glareanus, H. (1547). *Dodecachordon*. Basileia: Heinrich Petri.
- Guami, F. (1588). *Ricercaria due voci*. Veneza: Antonio Gardano.
- Guilliaud, M. (1554). *Rudiments de Musique*. Paris: Nicolas du Chemin.
- Gumpelzhaimer, A. (1591). *Compendium Musicae*. Augsburg: Valentini Schönigis.

- Lampadius, A. (1537). *Compendium Musices*. Berna: Mathias Apiarius.
- Lanfranco, G. M. (1533). *Scintille di Musica*. Brescia : Ludovico Britannico.
- Licinio, A. (1545). *Primo libro di duo cromatici*. Veneza: Antonio Gardano.
- Lupachhino, B. (1560). *Il primo libro a due voci*. Veneza: Girolamo Scotto.
- Lusitano, V. (1558). *Introduttione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato et contraponto*. Veneza: Francesco Marcolini.
- Martinez de Bizcargui, G. (1515). *Arte de canto llano, y contrapunto y canto de órgano*. Burgos: Fadrique de Basilea.
- Martínez, J. (1598). *Arte del canto llano según la práctica*. Alcalá de Henares: Maria Ramirez.
- Molina, B. (1503). *Lux Videntis*. Valladolid: Diego de Sumiel.
- Montanos, F. (1592). *Arte de Música*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba.
- Morley, T. (1595). *The firs book of canzonets to two voices*. Londres: Thomas Este.
- Motteti novi*. (1520). Veneza: Andree Antiqui.
- Nunes da Silva, M. (1685). *Arte Mínima*. Lisboa: Joan Galram.
- Ortiz, D. (1553). *Trattado de glosas*. Roma: Valerio & Luigi Dorico.
- Païen, G. (1572). *Madrigali a due voce*. Veneza: Antonio Gardano.
- Puerto, D. d. (1504). *Portus Musice*. Salamanca.
- Raselius, A. (1589). *Hexachordum*. Noribergae: Gerlachiana.
- Rhau, G. (1545). *Bicinia gallica, latina e germanica*. Wittemberg: Georg Rhau.
- Rognoni, F. (1620). *Selva di Varii Passaggi*. Milão : Filippo Lomarzo.
- Rognoni, R. (1594). *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Veneza: Giacomo Vicenti.
- Romano, E. (1521). *Musica duorum*. Roma: Johanis Jacobi.
- Rothenbucher, E. (1549). *Diphona amoena et florida*. Nuremberga: Ioannis Montanis & Ulrich Neuber.

- Santamaría, T. (1565). *Arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- Spadi, G. B. (1624). *Libro de passaggi ascendenti et descendenti*. Veneza: Alessandro Vicenti.
- Spañon, A. (1504). *Introducción muy útil y breve de canto llano*. Sevilha.
- Tapia, M. d. (1570). *Vergel de Música*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba.
- Thalesio, P. (1618). *Arte de Canto Chão*. Coimbra: Diego Gomez de Lourenzo.
- Tovar, F. (1510). *Libro de Música Práctica*. Barcelona: Johan Rosembach.
- Vicentino, N. (1555). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre.
- Villancicos de diversos autores*. (1556). Veneza: Hieronimo Scotto.
- Zacconi, L. (1596). *Prattica di Musica*. Veneza: Bartolomeo Carampello.
- Zarlino, G. (1558). *Le Institutioni Harmoniche*. Veneza.

Fontes secundárias

- Aizpurua, P. (1983). El vallisoletano Francisco de Montanos, Teorico Musical y Polifonista. *Revista de Musicología*, 6(1), 109-120.
- Asensio, J. C. (2003). *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Editorial .
- Barrios Manzano, M. d. (1999). Domingo arcos Durán: un teórico musical extremeño del renacimiento. Estado de la cuestión. *Revista de Musicología*, 22(1), 91-127.
- Bechtel, B. (1980). Improvisation in Early Music. *Music Educators Journal* , 66(5), 109-112.
- Bent, M. (1983). "Resfacta" and "Cantare Super Librum". *Journal of the American Musicological Society*, 36(3), 371-391.
- Bent, M. (2002). *Conterpoint, Composition, and Musica Ficta*. New York: Routledge.

- Berger, K. (1987). *Musica Ficta: Theories of Accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernstein, J. A. (2001). *Print Culture And Music in Sixteenth-Century Venice*. New York: Oxford University Press.
- Besser Scott, A. (1971). The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation. *Journal of the American Musicological Society*, 24(3), 345-363.
- Bettley, J. (1977). North Italian 'Falsobordone' and Its Relevance to the Early 'Stile Recitativo'. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 103, 1-18.
- Blackburn, B. J., & Lowinsky, E. E. (1993). Luigi Zenobi and his letter on the perfect Musician. *Studi Musicali*, 22, 61-114.
- Borstein, A. (2001). *Two-parts didactic music in printed italian collections of the renaissance and baroque (1521-1744)*. Birmingham: University of Birmingham.
- Broude, R. (2020). To Sing Upon the Book. *Textual Cultures*, 13(1), 75-105.
- Burke, P. (1986). *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Oxford: Polity Press.
- Busse Berger, A. M. (2005). *Medieval Music and the art of Memory*. Berkeley: University of California Press.
- Busse Berger, A. M. (2005). Tonaries: A Tool for Memorizing Chant. Em *Medieval Music and the Art of Memory* (pp. 47-84). Berkeley: University of California Press.
- Busse Berger, A. M. (2015). Oral composition in fifteenth-century music. Em A. M. Busse Berger, & J. Rodin, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (pp. 139-148). Cambridge: Cambridge University Press.
- Busse Berger, A. M., & Rodin, J. (2015). *The Cambridge History Fifteenth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canguilhem, P. (2011). Singing Upon the book according to Vicente Lusitano. *Early Music History*, 30, 55--103.

- Canguilhem, P. (2015). Improvisation as concept and musical practice in the fifteenth century. Em A. M. Busse Berger, & J. Rodin, *The Cambridge History of fifteenth century Music* (pp. 149-163). Cambridge: Cambridge University Press.
- Canguilhem, P. (2018). Cantare com l'occhio della mente: Il ruolo delle visiones musicali nella pratica del contrappunto. Em F. Bortoletti, & A. Sacchi, *La performance della memoria* (pp. 179-207). Bolonha: Baskerville.
- Carreras, J. J., & García García, B. J. (2001). *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Collins Judd, C. (2016). *Musical theory in the Renaissance*. New York: Routledge.
- Collins, D. (1994). Canon and music pedagogy 1500-1800. *Theoria*, 8, 53-73.
- DeFord, R. (2015). *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dell'Antonio, A. (2011). *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Devore, R., & Lorenz, R. (2000). Teaching Ear Training Using Medieval and Renaissance Music. *Journal of music theory Pedagogy*, 14, 75-91.
- Diego Pacheco, C. (2009). Circulación y Producción del madrigal en España durante el siglo XVI: El caso de Francisco de Montanos. *Revista de Musicología*, 32(2), 35-49.
- Dupraz, C. (2013). *Traitées Musicaux Romans*. Obtido de <http://www.ums3323.paris-sorbonne.fr/TREMIR/index.htm>
- Esteve Roldán, E., Martínez Gil, C., & Pliego de Andrés, V. (2015). *El entorno musical de El Greco: Actas del simposio celebrado en Toledo (30 enero- 2 febrero de 2014)*. Madrid: Editorial Musicalis S.A.
- Fenlon, I., & Wistreich, R. (2019). *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferreira, M. P. (2004). Mateus de Aranda: o Tractado de cãto llano (1533)-Notas de leitura. *Revista portuguesa de Musicologia*, 131-186.

- Fiorentino, G. (2008). La música de "hombres y mugeres que no saben de música": Polifonía de tradición oral en el renacimiento español. *Revista de musicología*, 31(1), 3-39.
- Fiorentino, G. (2009). *Música española del renacimiento entre la tradición oral y la trasmisión escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Granada: Universidad de Granada.
- Fiorentino, G. (2014). Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del renacimiento. Em A. García Pérez, & P. Otaola González, *Francisco de Salinas: Música, teoría y matemática en el renacimiento* (pp. 147-160). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fiorentino, G. (2015). 'Cantar por uso' and 'cantar fabordón': the 'unlearned' tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond). *Early Music*, 43(1), 23-35.
- Forrest Kelly, T. (2009). *Plainsong in the Age of Polyphony*. New York: Cambridge University Press.
- Forscher Weiss, S. (2005). Disce Manun Tuam si bis bene discere cantum: Symbols of learning Music in early Modern Europe. *Music in art*, 30(1), 35-74.
- Freedman, R. (2013). *Music in the renaissance: Western music in context*. Londres: Norton and Company.
- Freis, W. (1995). Becoming a theorist: The growth of the Bermudo's "Declaración de Instrumentos Musicales". *Revista de Musicología*, 18(1), 27-112.
- Fuller, S. (1996). Defending the "Dodecachordon": Ideological Currents in Glarean's Modal Theory. *Journal of the American Musicological Society*, 49(2), 191-224.
- Galán Gómez, S. (2014). *La teoria de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- García-Bernalt, B. (2010). El ayre del tañer: notas en torno a la interpretación de la música de Cabezón. *Scherzo*(253), 118-121.

- Gauldin, R. (1995). *A practical approach to Sixteenth-century counterpoint*. Illinois: Waverland Press. Inc.
- Gómez Muntané, M. (2012). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: de los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Grant, R. M. (2014). *Beating time and Measuring in the early modern era*. New York: Oxford University Press.
- Guido, M. (2012). Con la Mente e con le Mani: Teaching and Learning the Art of Counterpoint on the Keyboard (1585-1671). *Philomusica on-line*, 11(2), 1-3. doi:<http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.11.1446>
- Guido, M. (2012). Counterpoint in the fingers: A practical approach to Girolamo Diruta's breve & facile regola di contrappunto. *philomusica on-line*, 11(2), 63-76. doi:<http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.11.1452>
- Haar, J. (2006). *European Music: 1520-1642*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Haar, J., & Crneilson, P. (1998). *The Science and Art of Renaissance Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- Ham, M. (2011). A sense of proportion: The performance of sesquialtera ca. 1515-1565. *Musica Disciplina*, 56, 79-274.
- Harnoncourt, N. (2003). *El dialogo Musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Harnoncourt, N. (2007). *La música como discurso sonoro*. Madrid: El Acantilado.
- Harper, J. (1991). *The Forms and Orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century*. New York: Oxford University Press.
- Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Hiley, D. (2009). *Cambridge Introductions to Music: Gregorian chant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horsley, I. (1951). Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music. *Journal of the American Musicological Society*, 4(1), 3-19.
- Janin, B. (2014). *Chanter sur le livre*. Symétrie.

- Keller, P. E. (2012). Mental Imagery in music performance: underlying mechanisms and potential benefits. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 206-213. doi: 10.1111/j.1749-6632.2011.06439.x
- Kingsbury, S. A. (2002). Tempo and Mensural Proportion in the Music of the Sixteenth Century. *The Choral Journal*, 42(9), 25-33.
- Kirkman, A., & Weller, P. (2017). Music and image/image and music: the creation and meaning of visual-aural force fields in the later Middle Ages. *Early Music*, 14(1), 55-75.
- Kite-Powell, J. (2007). *A Performer's guide to Renaissance music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kuijken, B. (2013). *The notation is not the music*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Livingston, E. F. (1971). The Place of Music in German Education around 1600. *Journal of Research in Music Education*, 19(2), 144-167.
- Loewe, J. A. (2013). Why do Lutherans Sing? Lutherans, Music, and the Gospel in the First Century of the Reformation. *Church History*, 82(1), 69-89.
- Lorenz, R. (1995). Canon as a Pedagogical tool: Applications from Sixteenth-Century Wittenberg. *Indiana Theory Review*, 16, 83-104.
- Lütteken, L. (2019). *Music of the Renaissance: Imagination and Reality of a Cultural Practice*. Oakland: University of California Press.
- Mazuela-Anguita, A. (2012). *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Mazuela-Anguita, A. (2014). La educación musical en la España del siglo XVI a través del Arte de canto llano de Juan Martínez. Em A. García Oárez, & P. Otaola González, *Francisco de Salinas: Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- McKinney, T. R. (2005). Point/Counterpoint: Vicentino's Musical Rebuttal to Lusitano. *Early Music*, 33(3), 393-411.
- Mengozzi, S. (2014). *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Moelants, D. (2014). *Improvising Early Music*. Leuven: Leuven University Press.
- Momigliano Lepschy, A. (1966). Humanism and the Renaissance. *The Year's Work in Modern Language Studies*, 28, 356-368.
- Moody, I. (1995). Portuguese 'mannerism': a case for an aesthetic inquisition. *Early Music*, 23(3), 451-458.
- Morucci, V. (2013). Improvisation in Vocal Contrapuntal Pedagogy: An Appraisal of Italian Theoretical Treatises of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. *Performance Practice Review*, 18(1).
- Murray, R. E., Forcher Weiss, S., & Cyrus, C. J. (2010). *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Ongaro, G. M. (1994). The Library of a Sixteenth-Century Music Teacher. *The Journal of Musicology*, 12(3), 357-375.
- Orden, K. v. (2015). *Materialities*. New York: Oxford University Press.
- Owens, J. A. (1997). *Composers at Work: The craft of musical composition 1450-1600*. New York: Oxford University Press.
- Palisca, C. V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press.
- Pesce, D. (2010). Guido d'Arezzo, Ut queant laxis, and Musical Understanding. Em R. E. Murray, S. Forscher Weiss, & C. J. Cyrus, *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance* (pp. 25-36). Indiana: Indiana University Press.
- Porterfield, R. (2014). *Melodic Function and Modal Process In Gregorian Chant*. New York: The City University of New York.
- Powers, H. (2016). Is mode Real? Em C. Collins Judd, *Musical Theory in the Renaissance* (pp. 169-213). New York: Routledge.
- Powers, H. S. (2001). *Modal theories and polyphonic music*. Obtido de Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>
- Roig-Francollí, M. A. (1995). Playing in consonances: A Spanish Renaissance technique of chordal improvisation. *Early Music*, 23(3), 461-471.

- Ruiz Torres, S. (2015). En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del análisis crítico de sus fuentes. Em E. Esteve Roldán, C. Martínez Gil, & V. Pliego de Andrés, *El Entorno Musical del Greco: Actas del Simposio celebrado en Toledo* (pp. 48-56). Madrid: Editorial Musicalis S.A.
- Sanches, H. (2018). *Que sonoramente canta: a música em línguas romance em Portugal no século XVII, estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Schubert, P. (2014). From Improvisation to composition: Three 16th century case studies. Em D. Moelants, *Improvising Early Music: The History of musical improvisation from the late middle Ages to the Early Baroque* (pp. 93-131). Leuven: Leuven University Press.
- Segerman, E. (1996). A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before 1700 - I. *Early Music*, 24(2), 227-239.
- Segerman, E. (1996). A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before 1700 - II. *Early Music*, 24(4), 681-689.
- Smith, A. (2011). *The Performing of 16th-Century music*. New York: Oxford University Press.
- Sousa e Silva, P. A. (2010). *Um modelo para a Interpretação de polifonia renascentista*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Sousa Silva, P.A (2020). Statement by Pedro Sousa Silva, ESMAE. Porto. *AEC session on the future of Early Music Departments*. Obtido de https://www.aec-music.eu/userfiles/File/customfiles/the-future-of-early-music-departments-by-pedro-sousa_20201126075750.pdf
- Sousa Silva, P., & Duarte de Oliveira, F. (s.d.). *Renaissance Canons: Practice canons from the historical sources*. Obtido de <https://www.renaissancecanons.com>
- Stevenson, R. (1962). Vicente Lusitano New Light on His Career. *Journal of the American Musicological Society*, 15(1), 72-77.
- Suez, S. (2014). *La solmisación: Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*. Málaga: Ediciones Si Bemol.

- Ultan, L. (1977). *Music theory: Problems and practices in the middle ages and renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vogel, R. C. (1982). The Musical Wheel of Domingo Marcos Durán. *College Music Symposium*, 22(2), 51-66.
- Vogt, F., & Mesquita, D. (2021). Obtido de Singuing upon the (note)book: <https://contrapunto.ch/>
- Wegman, R. C. (1996). From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500. *Journal of the American Musicological Society*, 49(3), 409-479.
- Wiering, F. (2001). *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*. New York: Routledge.
- Winzenburger, W. P. (1972). Meter and Tempo Indications in Music of the Early Baroque. *Bach*, 3(1), 13-21.
- Zaldivar Gracia, Á. (2015). La modalidad polifónica y sus efectos en tiempo de las Obras... de Antonio de Cabezón: La aportación de Pedro Cerone. *Anuario Musical*(70), 3-16.

Apêndice

Índice do apêndice

Tons salmódicos	2
1552-Coclico, Adriano- Compendium Musices	2
1590-Montanos, Francisco de- Arte de música theorica y practica	5
1618-Thalesio, Pedro-Arte de canto chão	8
1685- Nunes da Silva, Manuel- Arte Mínima	10
Fontes teóricas e práticas do século XVI.....	13

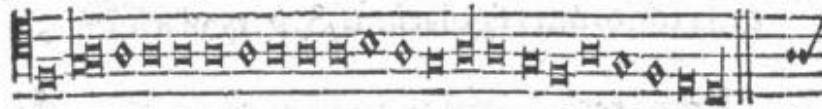
Índice das imagens do apêndice

Imagem do apêndice 3: Terceiro tom (Cocliclo, 1552, [pág.33]).	2
Imagem do apêndice 4: Quarto tom (Coclico, 1552, [pág.35]).	3
Imagem do apêndice 7: Setimo tom (Coclico, 1552, [pág.41]).	4
Imagem do apêndice 8: Oitavo tom (Coclico, 1552, [pág.43]).	4
Imagem do apêndice 9: Montanos (1592, fol. 22r).	5
Imagem do apêndice 10: Montanos (1592, fol. 22v).	6
Imagem do apêndice 11: Montanos (1592, fol. 23r).	7
Imagem do apêndice 12: Thalesio (1618, pág.57).	8
Imagem do apêndice 13: Thalesio (1618, pág. 58).	9
Imagem do apêndice 14: Primeiro tom (Nunes da Silva, 1685, pág.9).	10
Imagem do apêndice 15: Segundo tom (Nunes da Silva, 1685, pág.10).	10
Imagem do apêndice 16: Quinto tom (Nunes da Silva, 1685, pág. 11).	11
Imagem do apêndice 17: Quarto tom (Nunes da Silva, 1685, pág. 11).	11
Imagem do apêndice 18: Terceiro tom (Nunes da Silva, 1685, pág.10).	11
Imagem do apêndice 15: Setimo tom (Nunes da Silva, 1685, pág.12).	12
Imagem do apêndice 20: Sexto tom (Nunes da Silva, 1685, pág.12).	12
Imagem do apêndice 21: Oitavo (Nunes da Silva, 1685, pág 13).	12

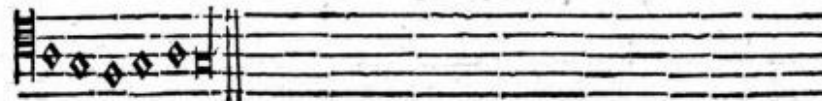
Tons salmódicos

1552-Coclico, Adriano- Compendium Musices

INCOATIO PRIMI TONI.



Primus tonus sic incipit, & sic mediat, & sic finitur



*Euouae.
seculorum, Amen.*

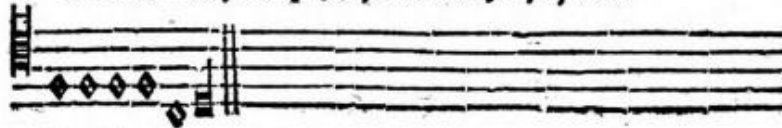
Imagem do apêndice 1: Primeiro tom (Coclico, 1552, [pág.30]).

DE SECVNDO TONO.

Inchoatio secundi toni.



Secundus tonus sic incipit, & sic mediat, & sic finitur.

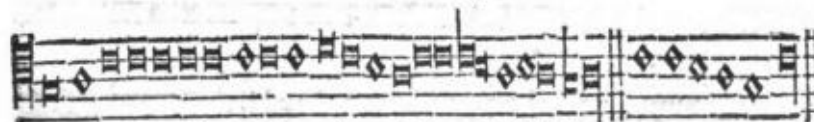


Euouae.

Imagem do apêndice 2: Segundo tom (Coclico, 1552, [pág.32]).

DE TERTIO TONO.

Inchoatio tertij toni.



Tertius tonus sic incipit, & sic mediat, & sic finitur, Euouae.

Imagem do apêndice 1: Terceiro tom (Coclico, 1552, [pág.33]).

DE QVARTO TONO

Inchoatio quarti toni.



Quartus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.



Euouae. *ij* *Exemplum*

Imagem do apêndice 2: Quarto tom (Coelico, 1552, [pág.35]).

EXEMPLVM DE quinto tono.



Quintus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur. Euouae.



Seculorum, Amen. *Exemplum*

Imagem do apêndice 5: Quinto tom (Coelico, 1552, [pág. 37]).

DE SEXTO TONO:



Sextus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.



Euouae. *seculorum, Amen.*

Imagem do apêndice 6: Sexto tom (Coelico, 1552, [pág.40]).

DE SEPTIMO TONO.

Septimus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.

Εγωνα. Seculorum, Amen.

The image shows two staves of musical notation for the seventh tone. The top staff contains a sequence of square notes with stems, representing the scale of the seventh tone. Below the staff is the Latin text 'Septimus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.' The bottom staff shows the same sequence of notes, with the text 'Εγωνα.' and 'Seculorum, Amen.' written below it.

Imagem do apêndice 3: Setimo tom (Coclico, 1552, [pág.41]).

DE OCTAVO TONO.

Octavus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.

Εγωνα. Seculorum, Amen.

The image shows two staves of musical notation for the eighth tone. The top staff contains a sequence of square notes with stems, representing the scale of the eighth tone. Below the staff is the Latin text 'Octavus tonus sic incipit, & sic mediatur, & sic finitur.' The bottom staff shows the same sequence of notes, with the text 'Εγωνα.' and 'Seculorum, Amen.' written below it.

Imagem do apêndice 4: Oitavo tom (Coclico, 1552, [pág.43]).


Canto llano. 22

El Seculorum destas entonaciones de Psalms, muchas vezes es diferente. Y por q̄ en cada fin de Antiphona ponen el que se ha de cantar, no pongo aqui los que ay diuersos

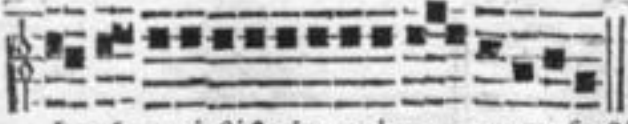
Aunque los introitos o officios de missa se conocen, como lo que no es Antiphona por lo q̄ sube o baxa en su discurso, lo mas comun es por el Verso, o Seculorum, como esta dicho.

Exemplo.

Primero




Finis. Gau dent Angeli & exultant Archange'i.



Le tā tur iusti & cōgratulan tur omnes sancti.
Se cu lorum Amen.

Segūdo



Finis. Virgo de i ge ni trix que totus nō cā p'corbis

© Biblioteca Nacional de España

Imagem do apêndice 5: Montanos (1592, fol. 22r).

Cantollano

In tua seclau' sit yif ce ra fa' tus ho mo
Sculorum, A men.

Tercero

Finis, De pro fun dis cla ma ui ad te Do mi ne.

Domine exaudi vocem meam.
Se cu lo rum, A men.

Quarto.

Finis. Ver ba mea a u ri bus per ci pe Do mi ne

Inte li ge cla morem meum,
Se cu lo rum, A men.

Quinto.

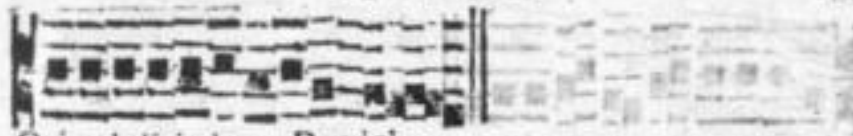
Finis. Be a ti in ma cu la ti in yi a'

© Biblioteca Nacional de España

Imagem do apêndice 6: Montanos (1592, fol. 22v).

Canto llano.

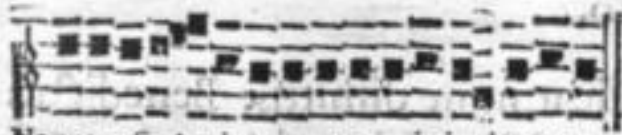
21



Qui ambulat in lege Domini
Seulo rum. A men.



Finis. No ti e mulari in malignanti bus



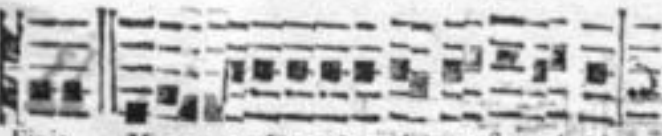
Ne que ce la be ris ia ci en tes. i ni qui ta tem
Seulo rum. A men.



Finis Mi se re re me i De us.



Secu dum ma gnam mi se ri cor di am tu am.
Seulo rum. A men.



Finis. Vi as tu as Do mi ne de mon strami ha.

Sexto

Septimo

Octavo

Imagem do apêndice 7: Montanos (1592, fol. 23r).

1618-Thalesio, Pedro-Arte de canto chão

Cap. XXX. Das intoações Solemnes.

Intonações Psalmorum Solemniū.

Primei-ro.

M agni fi cat a ni ma mea Do mi num.

Segūdo.

M agni fi cat a ni ma mea Dominum.

Tercei-ro.

M agni fi cat a ni ma mea Dominum.
H Magni-

Imagem do apêndice 8: Thalesio (1618, pág.57).

58. *Arte de Canto chão.*

Quarto
 Magnificat anima mea Dominum.

Quinto
 Magnificat anima mea Dominum.

Sexto.
 Magnificat anima mea Dominum.

Settimo.
 Benedictus Dominus Deus Israel.

Quia visitavit, & fecit redemptionem plebi suae

Oitavo.
 Nunc dimittis seruum tuum Domine,
 secundum verbum tuum in

Cap.

Imagem do apêndice 9: Thalesio (1618, pág. 58).

1685- Nunes da Silva, Manuel- Arte Mínima



Imagem do apêndice 10: Primeiro tom (Nunes da Silva, 1685, pág.9).



Imagem do apêndice 11: Segundo tom (Nunes da Silva, 1685, pág.10).



Imagem do apêndice 14: Terceiro tom (Nunes da Silva, 1685, pág.10).



Imagem do apêndice 13: Quarto tom (Nunes da Silva, 1685, pág. 11).



Imagem do apêndice 12: Quinto tom (Nunes da Silva, 1685, pág. 11).



Imagem do apêndice 16: Sexto tom (Nunes da Silva, 1685, pág.12).

Princ. meyo. final 1.
Lau da te ru la lem Dñm. Lauda Deum tuum Si on.
Final 2. Final 3. Final 4.
Sæculorum Amen. Sæculorum Amen. Sæculorum. Amen.
Duplex.
Mag ni fi cat.

Imagem do apêndice 15: Setimo tom (Nunes da Silva, 1685, pág.12).

Principio meyo. final 1.
Nunc dimittis seruum tuum Dñe secundū verbū tuū in pa. ce.
Final 2. Duplex.
Sæcu lo rum A men. Mag ni fi. cat.

Imagem do apêndice 17: Oitavo (Nunes da Silva, 1685, pág 13).

Fontes teóricas e prácticas do século XVI

-Gafforius, F. (1502). *Practica musicae*. Brescia: A. Britannico

[https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_\(Gaffurius,_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus))

-Marcos Durán, D. (1503). *Sumula de canto de órgano*. Salamanca: Alonso de Castilla

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=domingo+marcos+dur%c3%a1n&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3>

-Molina, B. (1503). *Arte de Canto llano*. Valladolid: Diego de Bumiel

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-canto-llano-lux-videntis-compuesta-por-bartholome-de-molina-885136/>

- Puerto, D. (1504). *Portus Musicae*. Salamanca

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=diego+del+puerto&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=14>

-Spañon, A. (1504). *Introducción muy útil y breve de canto llano*. Sevilla: Pedro Brnn.

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?fechaFdesde=1501&showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=canto+llano&fechaFhasta=1580&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=7>

-Coclaeus, J. (1507). *Musica*. Colonia: Johannes Landen.

<https://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00007450/images/>

-Tovar, F. (1510). *Libro de Música Practica*. Barcelona: Johan Rosenbach.

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000143436>

-Virdung, S. (1511). *Musica Getutscht*. Basel: Sebastian Virdung.

[https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_\(Virdung,_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian))

- Gafforius, F. (1512). *Practica Musicae*. Veneza: Agostino Zani
[https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_\(Gaffurius,_Franchinus\)](https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius,_Franchinus))
- Wollici, N. (1512). *Enchiridion Musice*. Paris: Johannis Parvi
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54524b.image>
- Martinez de Bizcargui, G. (1515). *Arte de Canto llano, canto de órgano*. Burgos: Fadrique de Basilea
<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=arte+de+canto+llano&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=14>
- Glareanus, H. (1516). *Isagoge in Musicen*. Basilea: Frogen
[https://imslp.org/wiki/Isagoge_in_musicen_\(Glareanus,_Henricus\)](https://imslp.org/wiki/Isagoge_in_musicen_(Glareanus,_Henricus))
- Felsztyna, S. (1517). *Opusculum Musices*. Cracovia: desconhecido.
[https://imslp.org/wiki/Opusculum_musices_noviter_congestum_\(Sebastian_z_Felsztyna\)](https://imslp.org/wiki/Opusculum_musices_noviter_congestum_(Sebastian_z_Felsztyna))
- Ornithoparchus, A. (1519). *Micrologus*. Leipzig: O autor
[https://imslp.org/wiki/Musicae_activae_micrologus_\(Ornithoparchus%2C_Andreas\)](https://imslp.org/wiki/Musicae_activae_micrologus_(Ornithoparchus%2C_Andreas))
- Aaron, P. (1523). *Thoscanello*. Veneza: Marchio Sessa
[https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_\(Aron%2C_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/Thoscanello_de_la_musica_(Aron%2C_Pietro))
- Aaron, P. (1525). *Trattato della natura dei modi*. Veneza: Bernardino de Vitali
[https://imslp.org/wiki/Trattato_della_natura_et_cognitione_di_tutti_gli_tuoni_di_canto_figurato_\(Aron%2C_Pietro\)](https://imslp.org/wiki/Trattato_della_natura_et_cognitione_di_tutti_gli_tuoni_di_canto_figurato_(Aron%2C_Pietro))
- Foliani, L. (1529). *Musica Theorica*. Veneza: Antonio de sabio
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58209k.image>
- Spataro, G. (1531). *Tractato di música*. Veneza: Bernardino de Vitali

[https://imslp.org/wiki/Tractato_di_musica_\(Spataro,_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Tractato_di_musica_(Spataro,_Giovanni))

-Heyden, S. (1532). *Musicae Stoicheiosis*. Nuremberg: F. Peypus

[https://imslp.org/wiki/Musicae_stoichei%C5%8Dsis_\(Heyden%2C_Sebald\)](https://imslp.org/wiki/Musicae_stoichei%C5%8Dsis_(Heyden%2C_Sebald))

-Agricola, M. (1533). *Musica choralis deusch*. Wittemberg: Georg Rhau

[https://imslp.org/wiki/Musica_choralis_deutsch_\(Agricola%2C_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_choralis_deutsch_(Agricola%2C_Martin))

-Aranda, M. (1533). *Tractado de canto llano*. Lisboa: German Galhard

[https://imslp.org/wiki/Tractado_de_canto_llano_\(Aranda%2C_Mateus_de\)](https://imslp.org/wiki/Tractado_de_canto_llano_(Aranda%2C_Mateus_de))

-Listenius, N. (1534). *Rudimenta musicae*. Wittemberg. Georg Rhau

[https://imslp.org/wiki/Rudimenta_musicae_\(Listenius,_Nicolaus\)](https://imslp.org/wiki/Rudimenta_musicae_(Listenius,_Nicolaus))

-Aranda, M. (1535). *Tractato di canto mensurabe*. Lisboa: German Galhard

[https://imslp.org/wiki/Tractado_de_canto_mensurable_\(Aranda%2C_Mateus_de\)](https://imslp.org/wiki/Tractado_de_canto_mensurable_(Aranda%2C_Mateus_de))

)

-Ganassi, S. (1535). *La fontegara*. Veneza: O autor.

[https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_\(Ganassi%2C_Sylvestro\)](https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_(Ganassi%2C_Sylvestro))

-Ornithoparchus, A. (1535). *De arte cantandi micrologus*. Colonia: Johannem

Gymnicum

[https://imslp.org/wiki/De_arte_cantandi_micrologus_\(Ornithoparchus,_Andreas\)](https://imslp.org/wiki/De_arte_cantandi_micrologus_(Ornithoparchus,_Andreas))

-Dal Lago, G. (1540). *Breve introduttione di musica misurata*. Veneza: Octaviano

Scotto

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10164953?page=,1>

-Ganassi, S. (1542). *Regola Rubertina*. Veneza: O autor.

[https://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_\(Ganassi%2C_Sylvestro\)](https://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_(Ganassi%2C_Sylvestro))

- Finck, H. (1543). *Practica Musica*. Wittemberg: Georg Rhau

[https://imslp.org/wiki/Practica_musica_\(Finck,_Hermann\)](https://imslp.org/wiki/Practica_musica_(Finck,_Hermann))

- Glareanus, H. (1547). *Dodecachordon*. Basilea: Heinrich Petri
[https://imslp.org/wiki/Dodecachordon_\(Glareanus,_Henricus\)](https://imslp.org/wiki/Dodecachordon_(Glareanus,_Henricus))
- Piccitono, A. (1547). *Angelico di Musica*. Venezia: Agostino Bondoni
[https://imslp.org/wiki/Fior_angelico_di_musica_\(Piccitono%2C_Angelo_da\)](https://imslp.org/wiki/Fior_angelico_di_musica_(Piccitono%2C_Angelo_da))
- Bermudo, J. (1549). *El libro primero de la declaración de Instrumentos*. Osuna: Juan de León
[https://imslp.org/wiki/El_libro_primero_de_la_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_\(Bermudo%2C_Juan\)](https://imslp.org/wiki/El_libro_primero_de_la_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_(Bermudo%2C_Juan))
- Bermudo, J. (1550). *El arte Tripharia*. Osuna: Juan de León
<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?text=&field1val=%22Bermudo%2C+Juan%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=on&textH=&advanced=true&field1=autor&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=3>
- Coclico, A. (1552). *Compendium Musices*. Nuremberg: Johannes Montani
[https://imslp.org/wiki/Compendium_Musices_\(Coclico,_Adrianus_Petit\)](https://imslp.org/wiki/Compendium_Musices_(Coclico,_Adrianus_Petit))
- Ortiz, D. (1553). *Trattado di glosas*. Roma: Valerio Dorico
[https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_\(Ortiz%2C_Diego\)](https://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz%2C_Diego))
- Sebastiani, C. (1553). *Bellum Musicalle*. Estrasburgo: Paulo Machearopoei
[https://imslp.org/wiki/Bellum_musicale_\(Sebastiani%2C_Claudius\)](https://imslp.org/wiki/Bellum_musicale_(Sebastiani%2C_Claudius))
- Guilliard, M. (1554). *Rudiments de Musique*. París: Nicolas du Chemin
[https://imslp.org/wiki/Rudiments_de_musique_practique_\(Guilliaud%2C_Maximilian\)](https://imslp.org/wiki/Rudiments_de_musique_practique_(Guilliaud%2C_Maximilian))
- Bermudo, J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León.
[https://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_\(Bermudo%2C_Juan\)](https://imslp.org/wiki/El_libro_llamado_declaraci%C3%B3n_de_instrumentos_musicales_(Bermudo%2C_Juan))

- Vicentino, N. (1555). *L'antica Musica Ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre

[https://imslp.org/wiki/L%27antica_musica_ridotta_alla_moderna_prattica_\(Vicentino,_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/L%27antica_musica_ridotta_alla_moderna_prattica_(Vicentino,_Nicola))

-Finck, H. (1556). *Practica Musica*. Wittemberg: Georg Rhau

[https://imslp.org/wiki/Practica_musica_\(Finck,_Hermann\)](https://imslp.org/wiki/Practica_musica_(Finck,_Hermann))

-Jambe de Fer, Ph. (1556). *Epitome Musical*. Lyon: Michel du bois

[https://imslp.org/wiki/Epitome_musical_\(Jambe_de_Fer%2C_Philibert\)](https://imslp.org/wiki/Epitome_musical_(Jambe_de_Fer%2C_Philibert))

-Venegas de Henestrosa, L. (1557). *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar.

[https://imslp.org/wiki/Libro_de_cifra_nueva_\(Venegas_de_Henestrosa,_Luis\)](https://imslp.org/wiki/Libro_de_cifra_nueva_(Venegas_de_Henestrosa,_Luis))

-Lusitano, V. (1558). *Introduttione facilissima et novissima*. Veneza: Francesco Marcolini.

[https://imslp.org/wiki/Introduttione_facilissima,_et_novissima,_di_canto_fermo,_figurato,_contraponto_semplice,_et_in_concerto_\(Lusitano,_Vicente\)](https://imslp.org/wiki/Introduttione_facilissima,_et_novissima,_di_canto_fermo,_figurato,_contraponto_semplice,_et_in_concerto_(Lusitano,_Vicente))

-Aiguino, I. (1562). *La illuminata de tutti i tuoni di canto fermo*. Veneza: Antonio Gardano.

[https://imslp.org/wiki/La_illuminata_de_tutti_i_tuoni_di_canto_fermo_\(Aiguino%2C_Illuminato\)](https://imslp.org/wiki/La_illuminata_de_tutti_i_tuoni_di_canto_fermo_(Aiguino%2C_Illuminato))

-Zarlino, G. (1562). *Le institutione Harmoniche*. Veneza: Francesco Senese

[https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_\(Zarlino%2C_Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Istitutioni_Harmoniche_(Zarlino%2C_Gioseffo))

-Santa María, T. (1565). *El arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández.

[https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_\(Santamar%C3%ADa,_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_Ta%C3%B1er_Fantasia_(Santamar%C3%ADa,_Tom%C3%A1s))

-Villafranca, L. (1565). *Breve introducción de canto llano*. Sevilla: Sebastián Trujillo

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?fechaFdesde=1501&showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=canto+llano&fechaFhasta=1580&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=4>

-Galilei, V. (1568). *Dialogo si contengono regole del intavolare nel liuto*. Veneza: Girolamo Scotto.

[https://imslp.org/wiki/Fronimo_\(Galilei%2C_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Fronimo_(Galilei%2C_Vincenzo))

-Tapia, M. (1570). *Vergel de Musica spiritual, speculativa y activa*. Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba.

<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3699>

-Zarlino, G. (1571). *Le Dimostrazioni Hermoniche*. Veneza: Francesco Senese

[https://imslp.org/wiki/Le_Dimostrazioni_Harmoniche_\(Zarlino%2C_Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Dimostrazioni_Harmoniche_(Zarlino%2C_Gioseffo))

-Dressler, G. (1571). *Musicae practicae*. Magdeburg: Wolfgangi Kirchneri.

[https://imslp.org/wiki/Musicae_practicae_elementa_in_usum_scholae_Magdeburgensis_edita_\(Dressler%2C_Gallus\)](https://imslp.org/wiki/Musicae_practicae_elementa_in_usum_scholae_Magdeburgensis_edita_(Dressler%2C_Gallus))

-Salinas, F. (1577). *De Musica libri septem*. Salamanca: Mahias Gastius.

[https://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_\(Salinas%2C_Francisco_de\)](https://imslp.org/wiki/De_musica_libri_septem_(Salinas%2C_Francisco_de))

-Aiuguino, I. (1581). *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*. Veneza: Giovanni Varisco.

[https://imslp.org/wiki/Il_tesoro_illuminato_di_tutti_i_tuoni_di_canto_figurato_\(Aiguino%2C_Illuminato\)](https://imslp.org/wiki/Il_tesoro_illuminato_di_tutti_i_tuoni_di_canto_figurato_(Aiguino%2C_Illuminato))

-Galilei, V. (1581). *Dialogo della musica*. Florencia: Giorgio Marescotti.

[https://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_\(Galilei,_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Dialogo_della_musica_(Galilei,_Vincenzo))

-Dalla Casa, G. (1584). *Il vero modo di disminuir*. Veneza: Angelo Gardano

[https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuir_\(Dalla_Casa,_Girolamo\)](https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuir_(Dalla_Casa,_Girolamo))

-Galilei, V. (1584). *Dialogo sopra l'arte del bene intavolare*. Venezia: Girolamo Scotto

[https://imslp.org/wiki/Fronimo_\(Galilei%2C_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Fronimo_(Galilei%2C_Vincenzo))

-Bassano, G. (1585). *Ricercate, passaggi et cadentie*. Venezia: Giacomo Vicenti
[https://imslp.org/wiki/Ricercate%2C_passaggi_et_cadentie_\(Bassano%2C_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Ricercate%2C_passaggi_et_cadentie_(Bassano%2C_Giovanni))

-Artusi, G. (1586). *L'arte del coontrponto ridotta in tavole*. Venezia: Giacomo Vicenti.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58197d?rk=85837;2>

-Tigrini, O. (1588). *Compendio della Musica*. Venezia: Ricardo Amadino.

[https://imslp.org/wiki/Il_compendio_della_musica_\(Tigrini,_Orazio\)](https://imslp.org/wiki/Il_compendio_della_musica_(Tigrini,_Orazio))

-Zarlino, G. (1588). *Sopplimenti musicali*. Venezia: Francesco Senese.

[https://imslp.org/wiki/Sopplimenti_musicali_\(Zarlino%2C_Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Sopplimenti_musicali_(Zarlino%2C_Gioseffo))

-Galilei, V. (1589). *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino*. Florence: Giorgio Marescotti.

[https://imslp.org/wiki/Discorso_intorno_all'opere_di_messer_Gioseffo_Zarlino_\(Galilei%2C_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Discorso_intorno_all'opere_di_messer_Gioseffo_Zarlino_(Galilei%2C_Vincenzo))

-Raselius, A. (1591). *Hexachordum seu questiones muscae practicae*. Nuremberg: Officina typographica Gerlachiana.

[https://imslp.org/wiki/Hexachordum_seu_questiones_musicae_practicae_\(Raselius,_Andreas\)](https://imslp.org/wiki/Hexachordum_seu_questiones_musicae_practicae_(Raselius,_Andreas))

-Montanos, F (1592). *Arte de canto llano*. Valladolid

[https://imslp.org/wiki/Arte_de_canto_llano_\(Montanos%2C_Francisco_de\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_canto_llano_(Montanos%2C_Francisco_de))

-Conforti, G. (1593). *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma

[https://imslp.org/wiki/Breve_et_facile_maniera_d'essercitarsi_a_far_passaggi_\(Conforti%2C_Giovanni_Luca\)](https://imslp.org/wiki/Breve_et_facile_maniera_d'essercitarsi_a_far_passaggi_(Conforti%2C_Giovanni_Luca))

-Rognoni, R. (1594). *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Venezia: Giacomo Vicenti

[https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuire_\(Rognoni%2C_Riccardo\)](https://imslp.org/wiki/Il_vero_modo_di_diminuire_(Rognoni%2C_Riccardo))

-Bovicelli, G.M. (1594). *Regole, passaggi di musica*. Venezia: Giacomo Vicenti
[https://imslp.org/wiki/Regole,_passaggi_di_musica_\(Bovicelli,_Giovanni_Battista\)](https://imslp.org/wiki/Regole,_passaggi_di_musica_(Bovicelli,_Giovanni_Battista))

Bottrigari, E. (1594). *Il Desiderio*. Venezia: Ricciardo Amadino
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58168t.image>

-Pontio, P. (1595). *Dialogo*. Parma: E. Viothi.
<https://www.loc.gov/item/08037437/>

-Zacconi, L. (1596). *Prattica di musica*. Venezia: Bartolomeo Carampello
[https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_\(Zacconi,_Ludovico\)](https://imslp.org/wiki/Prattica_di_musica_(Zacconi,_Ludovico))

-Diruta, G. (1597). *Il transilvano parte I*. Venezia: Alessandro Vincenti
[https://imslp.org/wiki/Il_Transilvano_\(Diruta,_Girolamo\)](https://imslp.org/wiki/Il_Transilvano_(Diruta,_Girolamo))

-Morley, T. (1597). *Plain and easy Introduction to practical Music*. Londres: Peter Short.

[https://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_\(Morley%2C_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_(Morley%2C_Thomas))

-Artusi, G. (1598). *L'arte del contraponto*. Venezia: Giacomo Vincenti.
[https://imslp.org/wiki/L'arte_del_contraponto_\(Artusi%2C_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/L'arte_del_contraponto_(Artusi%2C_Giovanni))

-Martínez, J. (1598). *Arte de canto llano según la práctica*. Alcalá de Henares: María Ramírez.

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000161342>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
MÚSICA ANTIGA - FLAUTA DE BISEL

Contributos a uma metodologia aural para a aprendizagem de
polifonia renascentista
Carlos Sánchez Leonardo

