

A diminuição nos séculos XVI e XVII

A arte da diminuição em Itália e da glosa na Península Ibérica à luz de La Fontegara (1535) de Sylvestro Ganassi

GONÇALO MANUEL BOTO FREIRE

Orientador

Prof. Adjunto António Carrilho

Co-orientador

Prof. Doutor José Francisco Pinho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música: área de especialização em Flauta de Bisel, realizada sob a orientação científica do Prof. Adjunto Especialista António Carrilho e Prof. Doutor José Francisco Pinho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Junho de 2017

Composição do júri

Presidente do júri

Mestre, Catherine Strynckx

Prof. Adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Mestre, António Carrilho

Prof. Adjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Mestre, Catherine Strynckx

Prof. Adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Mestre, Katherine Rawdon

Prof. Adjunta do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Resumo

Sylvestro Ganassi foi o primeiro compositor a escrever um tratado de diminuições exclusivamente para a flauta de bisel (*La Fontegara*), tornando-o um dos compositores mais importantes no Renascimento. *Opera intitulata Fontegara* foca as diferentes formas de embelezar uma melodia simples, dando especial importância à divisão dos tempos. Contudo, a leitura deste tratado é difícil uma vez que foi escrito em italiano antigo.

Neste trabalho, efectuamos uma tradução e adaptação de *Opera intitulata Fontegara* para português corrente, com uma análise crítica à obra. Tendo por base a obra de Sylvestro Ganassi, este trabalho revê ainda as diferentes formas de diminuir dos diferentes compositores do renascimento em Itália e na Península Ibérica. Adicionalmente, foi efetuada uma aplicação prática com a criação de cinco obras diminuídas baseadas nas ideias que Ganassi nos deixou.

Palavras chave

Sylvestro Ganassi, flauta de bisel, diminuições, Veneza, Renascimento

Abstract

Sylvestro Ganassi was the first composer to write a treatise of diminutions exclusively for the recorder (*La Fontegara*), becoming one of the most important composers of the Renaissance. *Opera intitulata Fontegara* is focused on the different ways to embellish a simple melody, with special importance given to the different tempo divisions. However, reading the original treatise is difficult once it is written in ancient Italian.

In this work, we translate and adapt *Opera intitulata Fontegara* for modern Portuguese, with a critic analysis of this work. Based on Sylvestro Ganassi's masterpiece, this work reviews the different ways musicians of Itals and Iberia used to embellish in Renaissance. Furthermore, a practical module with the creation of five entirely new musics was made, based on the ideas that Ganassi left us.

Keywords

Sylvestro Ganassi, recorder, diminution, Venice, Renaissance

ÍNDICE GERAL

Índice geral.....	IX
Introdução	1
Objetivos.....	2
Metodologia	3
Contexto histórico.....	4
A ornamentação e a diminuição no renascimento tardio.....	4
Sylvestro ganassi dal fontego.....	6
Opera intitulata fontegara.....	8
Opera intitulata fontegara – análise crítica.....	9
Diminutione ou passagi (itália) e a glosa (península ibérica)	12
Girolamo Dalla Casa.....	13
Giovanni Bassano.....	14
Riccardo Rognoni	15
Giovanni Battista Bovicelli	16
Lodovico Zacconi	17
Aurelio Virgiliano.....	18
Giulio Caccini	19
Giovanni Battista Spadi da Faenza.....	20
Francesco Rognoni Taeggio	20
Antonio de Cabezón.....	21
Diego Ortiz.....	22
Tomás de Santa Maria	23
Manuel Rodrigues Coelho	23
Aplicação prática	25
Ancor che col partire – Cipriano de Rore e Giovanni Battista Bovicelli.....	26
Fontes Musicais.....	28
Diminuições.....	31
O felici occhi miei – Jacques Arcadelt e Diego Ortiz.....	32
Fontes Musicais.....	33
Diminuições.....	34
Niña era la infanta – anónimo (CMBN).....	35
Fontes Musicais.....	37
Diminuições.....	38

Commissa mea pavesco – Filipe de Magalhães	39
Fontes Musicais.....	40
Diminuições.....	41
De profundis clamavi ad te – Estevão Lopes Morago.....	42
Fontes Musicais.....	43
Diminuições.....	44
Conclusão	45
Referências bibliográficas.....	46
Anexo A - Opera Intitulata Fontegara – Tradução e Adaptação.....	49
Anexo B – Ancor che col partire	85
Anexo C – O felici occhi miei.....	101
Anexo D – Niña era la infanta	112
Anexo E – Commissa mea pavesco.....	119
Anexo VI – De profundis clamavi ad te	127

INTRODUÇÃO

A arte de diminuir é provavelmente o aspecto mais trabalhado e difícil de dominar na música dos séculos XVI e XVII. Durante esse período foram vários os músicos que se debruçaram sobre este tema, tendo um dos primeiros sido Sylvestro Ganassi. A sua obra *Opera intitulata Fontegara*, publicada em 1535, foca especialmente a flauta de bisel, abordando temas tão diversos como a articulação, a sonoridade do instrumento, as diferentes dedilhações, bem como a arte de diminuir.¹ Esta obra foi escrita em italiano antigo, sendo que nos séculos XX e XXI foram feitas diversas traduções por diferentes autores – umas de carácter interpretativo e outras literais.

Era também prática comum nos séculos XVI e XVII, a improvisação sobre temas existentes. Girolamo Dalla Casa, Giovanni Bassano, Diego Ortiz, Riccardo Rognoni ou Giovanni Battista Bovicelli, foram alguns dos compositores que, adaptando obras corais, recriaram peças através da improvisação, aproveitando a virtuosidade de instrumentos como o violino, o *cornetto* e a flauta de bisel.

No seu tratado, Ganassi, dá-nos todas as ferramentas necessárias para podermos aplicar as ideias de improvisação em obras de outros compositores. Contudo, não são conhecidas improvisações de madrigais ou motetos compostas por Ganassi.

No caso português, na mesma época, existia ainda um predomínio importante das obras vocais, nomeadamente vilancicos, que baseavam-se na ornamentação, e música sacra. Apenas no final do século XVI e século XVII surgiram obras de compositores portugueses que se baseavam na ornamentação, tendo as mais conhecidas sido compostas por Manuel Rodrigues Coelho.

OBJETIVOS

São objetivos deste trabalho:

- Traduzir e adaptar a obra “*Opera intitulata Fontegara*”, de Sylvestro Ganassi, de modo a que possa ser compreendida por qualquer músico;
- Distinguir as diferentes formas de diminuir dos diversos compositores dos séculos XVI e XVII;
- Definir a linguagem de Sylvestro Ganassi;
- Aplicar as diferentes fontes musicais em obras dos séculos XVI e XVII, comprovando que, com conhecimento das fontes primárias, é analiticamente possível improvisar ao estilo de Sylvestro Ganassi e reconstruir:
 - Madrigais, como *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt ou *Ancor che col partire* de Cipriano de Rore;
 - Vilancicos, sendo exemplo *Niña era la infanta*, presente no Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional e de compositor anónimo;
 - Música sacra, tal como *Commissa mea pavesco* de Filipe de Magalhães ou *De profundis clamavi ad te* de Estevão Lopes Morago.

METODOLOGIA

Este trabalho está dividido em duas grandes partes. Na primeira, teórica, é apresentado o paradigma da música europeia neste período, sendo também explicadas as diferentes formas de ornamentar. Posteriormente, foi analisada a vida de Sylvestro Ganassi, bem como a sua mais importante obra - *Opera intitulata Fontegara*, encontrando-se a sua tradução em anexo (ver anexo I).

De seguida, foram ainda analisados diversos tratados dos séculos XVI e XVII sobre a diminuição de diferentes compositores e países. Aqui, cada autor foi analisado no que se refere às características básicas do estilo das diminuições, como as figuras rítmicas mais utilizadas ou a abordagem das cadências. Foi dada uma maior importância às novidades introduzidas por cada autor em relação ao que já era descrito nos tratados que o antecederam e a particularidades inerentes a cada autor.

A segunda parte consiste na aplicação prática das fontes históricas estudadas de acordo com o que foi abordado anteriormente. Assim, podemos aqui encontrar obras de diferentes estilos musicais, diminuídas ao estilo de Sylvestro Ganassi.

CONTEXTO HISTÓRICO

A ORNAMENTAÇÃO E A DIMINUIÇÃO NO RENASCIMENTO TARDIO

A ornamentação é provavelmente a característica musical que mais se desenvolveu no renascimento, devido à necessidade crescente de embelezar as melodias. No final do século XVI, o instrumentista tinha duas formas principais de improvisar: ornamentar linhas melódicas ou acrescentar uma ou mais partes contrapontísticas a uma dada melodia, como a de um cantochão.² Para improvisar as linhas melódicas poderia ser utilizada a diminuição ou a utilização de ornamentos específicos. Estes dois ornamentos distinguem-se apenas pelo objeto a ornamentar. No caso da diminuição, ornamenta-se o intervalo entre duas notas. Os ornamentos específicos compreendem apenas uma nota. Neste trabalho limitar-me-ei apenas a abordar a diminuição de linhas melódicas.

O músico tem de ter a capacidade de diminuir e aplicar ornamentos específicos quando necessário, devendo os instrumentistas dominar ambos. Martin Agricola, no seu tratado *Musica instrumentalis Deudsch*, afirma isso mesmo, defendendo que os instrumentistas devem embelezar as melodias, tal como os organistas, com “*coloratur*” (diminuições) e “*mordaten*” (um tipo de ornamento específico).^{3,4}

A diminuição é um dos temas mais abordados nos tratados desta época, mas apesar de esta ser uma temática vastamente difundida pelos músicos, é dificilmente definida. O cornetista Bruce Dickey, grande especialista em diminuição, define diminuição como a divisão de notas longas de uma linha melódica não ornamentada em notas mais pequenas.⁵ A definição de Ganassi é ainda mais ampla, afirmando que a arte de diminuir não é mais do que a diversificação de uma série de notas que são, por natureza, breves e simples.¹

A aprendizagem de como ornamentar nos séculos XVI e XVII seguia muito provavelmente uma forte tradição oral.⁶ Contudo, vários autores dedicaram-se à publicação de livros e tratados sobre a arte de diminuir. Apesar de existirem claras variações entre autores (muitas vezes relacionadas com o grau de virtuosismo), a estrutura dos tratados era semelhante. O mais habitual era iniciarem-se com uma parte teórica, com conselhos práticos sobre a técnica (individualizados por instrumento) e a diminuição. Seguia-se uma lista, por vezes extensa, de exemplos sistemáticos de diminuições sobre intervalos simples, cadências ou padrões melódicos, demonstrando as várias possibilidades para cada caso. Vários autores do século XXI comparam mesmo estes tratados aos livros sobre improvisação no Jazz, referindo-os como fulcrais no processo de construção da improvisação nos séculos XVI e XVII.^{6,7} Quando os músicos começavam a estudar, deveriam praticar os exemplos até os memorizarem e conseguirem aplicar de forma intuitiva e de acordo com o seu gosto pessoal.⁸

Esta forma de aprendizagem tem um ponto negativo, uma vez que poucos autores referiam quando se deve ornamentar. Contudo, através da análise de

referências pontuais, podemos concluir que, quando um instrumento é solista, este pode ter uma maior liberdade. Em contraste, num contexto camarístico, as diminuições deveriam ser mais contidas.⁹ Camilo Maffei, um cantor virtuoso de Solofra (Itália), escreveu uma carta para Giovanni da Capua em 1562, onde descreve as regras sobre a arte de diminuir. Nelas constava que, num madrigal, apenas são permitidas quatro ou cinco *passaggi*, sempre em cadências e na penúltima sílaba da palavra.¹⁰ Tais regras, tão restritivas, levam-nos a pensar que seriam indicadas para cantar em grupos e não como solista.

Hoje em dia, para além do estudo das fontes históricas sobre a diminuição, podemos aprender muito sobre o que se fazia na altura analisando composições de autores que se dedicaram a esse tema, sendo os mais conhecidos Diego Ortiz, Giovanni Bassano e Girolamo Dalla Casa. Muitas destas obras encontram-se publicadas na segunda parte dos manuais de cada compositor, sendo que até aos dias de hoje, apenas sobreviveram cerca de 170 obras, a maioria para solista (flauta de bisel, corneta, voz ou viola da gamba) acompanhado por um instrumento harmónico que toca a redução do madrigal.¹⁰ Madrigais e canções francesas populares eram normalmente a base destas obras, sendo que a comparação entre versões (da mesma obra) de compositores diferentes pode ser uma forma importante de analisar o estilo pessoal de cada autor. É ainda de realçar que muitas destas diminuições tinham uma estreita relação com o texto subjacente, servindo para enfatizar retoricamente as ideias presentes no texto.⁹

Apesar de ter tido origem em Itália, a diminuição não é um movimento exclusivamente italiano. Na verdade, é considerado que esta se estendia por toda a Europa, apesar de apresentar diversas denominações, nomeadamente:

- Península Ibérica: *glosas e diferencias*
- Itália: *passaggi e gorgia*
- Reino Unido: *division, playing upon a ground*
- Alemanha: *coloratur*

SYLVESTRO GANASSI DAL FONTEGO

Sylvestro Ganassi foi um exímio virtuoso da flauta de bisel e viola da gamba, que nasceu em Veneza em 1492. Trabalhou na Basílica de São Marco em Veneza, tendo escrito dois importantes tratados históricos sobre a técnica instrumental.

O seu primeiro tratado - *Opera Intitulata Fontegara*¹ (Veneza, 1535) - centra-se na técnica da flauta de bisel, bem como na arte da improvisação e ornamentação. Ganassi criou ainda nesta obra um sistema de dedilhações bastante importante e completo. Com base nele, na década de 70 do século XX, construtores de flautas criaram um novo modelo de flautas de bisel – o modelo Ganassi – usado hoje em dia para recriar o repertório dos séculos XVI e XVII.

Sylvestro Ganassi tem um papel histórico de inigualável importância na Música Antiga. Esta importância deve-se não só devido a Ganassi ter escrito um dos primeiros tratados a abordar a Flauta de bisel, mas por ter sido o primeiro a escrever sobre a arte da diminuição. De facto, *La Fontegara* é a primeira consolidação de uma vasta tradição oral, sendo que Ganassi dedica mais de metade desta sua obra à diminuição, algo inédito e que faz dele um verdadeiro pioneiro.¹¹

Em suma, Ganassi faz do seu tratado um verdadeiro manual do flautista, com informações práticas baseadas na sua experiência. Ganassi explora todas as possibilidades da flauta de bisel ao seu máximo, tendo como reflexo um virtuosismo inigualável. Assim, com base em *Opera Intitulata Fontegara*, podemos fazer uma reconstrução da performance da flauta de bisel em Itália, no início do Século XVI.

Adicionalmente, Sylvestro Ganassi publicou ainda um tratado sobre viola da gamba, dividido em dois volumes: *Regola Rubertina*¹² (Veneza, 1542) e *Letzione Seconda*¹³ (Veneza, 1543).



Imagem 1. Frontispício de Regola Rubertina (Sylvestro Ganassi, 1542)¹²

Em *Regola Rubertina*¹² constam as únicas composições conhecidas de Ganassi: 4 *Recerchar* para viola da gamba solo.

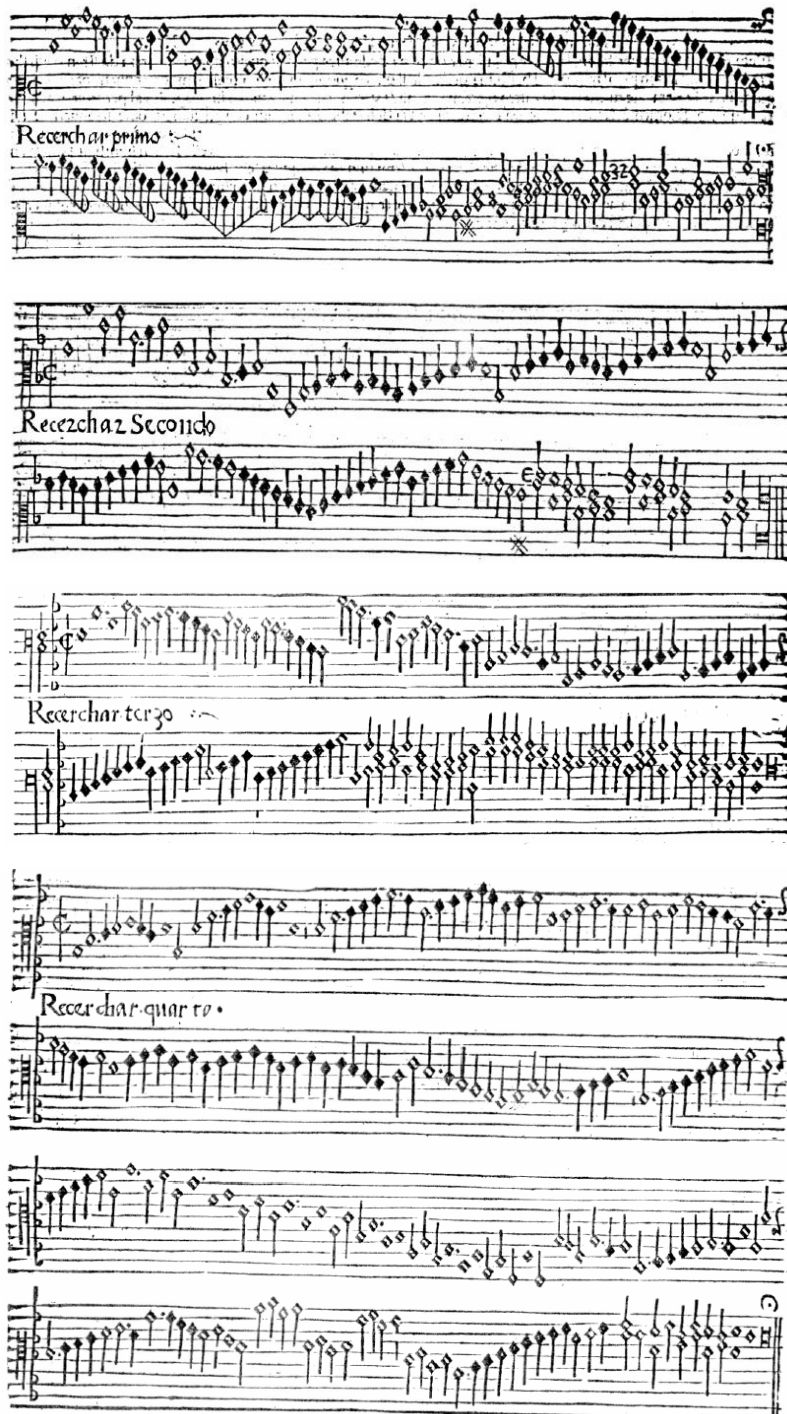


Imagem 2. 4 Recerchar presentes em Regola Rubertina (Sylvestro Ganassi, 1542)

OPERA INTITULATA FONTEGARA

Para que se possam compreender os ensinamentos de Ganassi é fundamental estudar *Opera intitulata Fontegara*. Esta obra, escrita em italiano antigo, foi alvo de várias edições e traduções desde a segunda metade do século XX. Na tabela 1 é possível consultar uma listagem dessas mesmas traduções.

Tabela 1. Lista de traduções de “Opera intitulata Fontegara” existentes atualmente.

Ano de publicação	Autor	Língua
1956	Peter Hildemarie ¹⁴	Alemão
1959	Peter Hildemarie e Dorothy Swainson ¹⁵	Inglês
1987	Marcello Castellani e Elio Durante ¹⁶	Italiano moderno
1991	Luca de Paolis ¹⁷	Italiano moderno
2002	Jean-Philippe Navarre ¹⁸	Francês
2003	Daniele Salvatore ¹⁹	Italiano moderno
2012	Giulia Tettamanti ²⁰	Português (Brasil)

A tradução realizada por Giulia Tettamanti em 2012²⁰ foi baseada directamente na versão original, com consulta da versão de Daniele Salvatore¹⁹. A tradução literal desta obra é uma tarefa bastante complicada, devido ao facto das frases serem bastante longas, a pontuação escassa e devido à complexidade dos temas tratados. Assim, e apesar desta tradução ser uma versão bastante próxima do original, é de difícil compreensão. A minha proposta (ver anexo I) é uma tradução e adaptação deste tratado ao português do século XXI, para que esta obra possa ser lida e estudada por quem se quiser iniciar na arte de diminuir. A tradução presente (anexo I) foi realizada a partir da versão original, datada de 1535.

OPERA INTITULATA FONTEGARA - ANÁLISE CRÍTICA

Ganassi inicia o seu tratado com a referência de que todos os instrumentos são inferiores à voz humana. Desta forma, o seu objectivo é tentar aproximar o som da flauta de bisel o mais possível desta, debatendo todos os pontos para que tal seja possível. De seguida são expostas todas as dedilhações das 13 notas que compõe a oitava e uma sexta da extensão do instrumento (ver anexo I, pp 56-59). Contudo, Ganassi propõe 7 notas adicionais (ver anexo I, pp 60). Destas, dá-nos possibilidades de dedilhações para flautas de 3 mestres (construtores) diferentes. Caso as dedilhações não funcionem de uma forma perfeita a uma dada flauta, Ganassi descreve ainda como fazer para adaptar as dedilhações consoante necessário.

Posteriormente, encontramos 4 capítulos inteiramente dedicados à articulação (ver anexo I, pp 62-66). Neles encontramos diferentes possibilidades de articulação, variantes às articulações originais (te-ke, te-re, e le-re) e ainda formas de como praticá-las.

Após os capítulos dedicados à articulação, Ganassi aborda a diminuição: “*se alguém tiver um domínio exímio da articulação mas não possuir conhecimentos para diminuir, cansar-se-á em vão*”¹. No capítulo 9 (anexo I, pag 67), é definida a diminuição: “*a arte de diminuir não é mais do que a diversificação de uma série de notas que são, por natureza, breves e simples*”. A partir deste capítulo, a diminuição toma um papel de destaque nesta obra, sendo nele indicadas as 3 possibilidades de variação da melodia:

- Variação do ritmo – alterando ou não as figuras rítmicas originais;
- Variação da proporção – mantendo ou alterando a métrica original;
- Variação do desenvolvimento da melodia – adicionando ou não notas à melodia original.

Nos capítulos subsequentes, são explicadas as diferentes formas de classificar as diminuições de acordo com a variação nestas três características (anexo I, pp 68-71).

Já no capítulo 13 (anexo I, pp 72-73), Ganassi refere duas regras para diminuir: “*toda a diminuição deve começar e acabar na mesma nota que a melodia original*” e “*no final, deve-se proceder de igual forma com a direção da melodia (ascendente ou descendente), fazendo-se respeitar a melodia original*”. Estas regras conferem uma “*diminuição elegante*”. Contudo, e no mesmo capítulo, Ganassi afirma que poderemos quebrar estas regras, tal como os cantores fazem constantemente.

Posteriormente, Ganassi refere 4 regras para diminuir, sendo que cada uma delas corresponde a uma diferente proporção (anexo I, pp 74-77). De uma forma simples, a primeira regra consiste em diminuir com 4 notas para cada semínima. A segunda regra consiste na diminuição de 5 notas para cada 4 semínimas da

melodia original. Já a terceira regra diz-nos como ornamentar 6 notas para cada 4 anteriores, formando uma proporção de 3:2. A quarta e última regra consiste na diminuição de 7 notas para cada 4 semínimas. Todas estas regras tornam as diminuições de Ganassi inovadoras pela sua complexidade rítmica. Até então, compositor algum tinha abordado as proporções na diminuição, sendo claramente o aspecto que diferencia Ganassi de todos os outros compositores.

Nos capítulos 20 e 21 (anexo I, pp 80-81), Ganassi ensina a embelezar uma melodia, recorrendo às 4 regras descritas. Contudo, ele afirma que não nos devemos limitar aos exemplos dados, sendo que ele não tenciona limitar a liberdade do intérprete, pois *“todos os intervalos podem ser diminuídos de diferentes formas, mais simples ou complexas e em diferentes proporções”*¹.

Brown afirma em *Embellishing Sixteenth-Century Music*, que a melhor forma de analisar os diferentes estilos de diminuição dos grandes mestres é analisando as suas composições originais¹¹. Infelizmente, de Ganassi apenas chegaram até nós 4 curtos *Recerchar* presentes em *Regola Rubertina*¹². Contudo, Ganassi escreve algumas indicações sobre quando devemos embelezar as melodias e de que forma. Uma das mais importantes encontra-se no capítulo 22 (anexo I, pag 83), quando afirma que, caso se pretenda diminuir com diferentes proporções, deve escolher-se uma proporção *“diferente para cada intervalo, fazendo com que as suas diminuições tornem-se mais agradáveis e ricas em variedade”*¹.

Por fim, no capítulo 24 é abordado o *trilo* ou *tremolo*, uma forma de ornamentação específica, onde se alterna a própria nota com uma nota superior (anexo I, pag 85). Sobre este, Ganassi diz-nos que *“pode variar meio tom, um tom ou um intervalo de terceira”*. Desta forma, eles teriam diferentes denominações: suave, intermédia e aumentada, respectivamente. No último capítulo é dada e explicada uma tabela sobre as dedilhações de *trilo* para cada nota (anexo I, pp 86-89). Neste capítulo, é-nos dito que *“devemos imitar a natureza das palavras”*¹, o que nos leva a crer que a palavra é bastante importante para Ganassi, sendo que a diminuição deve ser concordante com este.

Assim, podemos concluir que as diminuições de Ganassi terão de imitar a voz humana e a natureza das palavras (no canto). Sabemos ainda que as quatro regras descritas permitem-nos diminuir qualquer melodia, mas que não será necessário limitar-nos aos exemplos presentes em *Opera intitulata Fontegara*. Ganassi diz-nos ainda que devemos diversificar as proporções utilizadas para cada intervalo, de modo a tornar a diminuição mais rica. Não obstante, devem ser devidamente tocadas com uma articulação bastante clara.

DIMINUTIONE OU PASSAGI (ITÁLIA) E A GLOSA (PENÍNSULA IBÉRICA)

A diminuição teve origem em Itália e foi neste país que foi mais desenvolvida. Na segunda metade do século XVI, a vida musical em Itália apresentava dois pólos opostos: as escolas de Veneza e Milão.

Na escola de Veneza era prática corrente fazer música em consort: diversos compositores escreviam especialmente para os músicos da Basílica de São Marcos, sendo os mais emblemáticos Giovanni Gabrieli e o seu tio Andrea Gabrieli. Os compositores mais importantes representativos desta escola são Girolamo Dalla Casa, Giovanni Bassano e Lodovico Zacconi.

Por outro lado, na escola milanese primava o virtuosismo, tendo como principais compositores Francesco Rognoni Taeggio, Riccardo Rognoni e Giovanni Battista Bovicelli.

Na segunda metade do século XVI a diminuição em Itália não evoluiu ritmicamente. Contudo, na viragem do século e muito graças às ideias de Riccardo Rognoni, Bovicelli e Caccini, assistimos a uma variabilidade rítmica crescente, bem como à introdução de *groppi*: conjuntos de semicolcheias ou fusas repetidas, utilizadas principalmente em cadências.⁵ Esta alteração rítmica proporcionou uma imprevisibilidade às diminuições nunca antes vista e aumentou as possibilidades virtuosísticas.

Também na viragem do século, e graças à escola de Milão, assistimos a uma utilização cada vez maior de toda a tessitura dos instrumentos.

Na Península Ibérica a diminuição denominava-se glosa ou diferencia. O termo glosa significa a ornamentação entre duas notas sendo que a nota ornamentada corresponde à primeira nota desse intervalo. Vários compositores usaram esta ferramenta nas suas obras, tendo o mais conhecido sido Diego Ortiz.

De seguida são revistos cada compositor individualmente, tentando evidenciar cada particularidade e inovação introduzida na arte de diminuir.

GIROLAMO DALLA CASA

Veneza era na segunda metade do século XVI, o centro musical da Europa. Girolamo Dalla Casa (1543 – 1601) como *maestro de concerti* e seus dois irmãos, Giovanni e Nicòlo formam nesta altura o primeiro ensemble permanente da Basílica de São Marcos. Nesta altura, passaram a ser contratados vários músicos, sendo o mais conhecido Giovanni Bassano, que viria a substituir Girolamo Dalla Casa como *maestro de concerti* em 1601.²¹

Com *Il Vero Modo di Diminuir* (Veneza, 1584), Dalla Casa pretendia criar um manual prático sobre a arte de diminuir, dirigido a todos os instrumentistas e cantores, enfatizando o florescimento da diminuição no panorama musical do final do século XVI.²² No primeiro livro deste tratado, Dalla Casa começa por abordar temas como a articulação e a diminuição de intervalos desde o uníssono até à oitava. Ao contrário de tratados anteriores, Dalla Casa decidiu ornamentar temas populares na época, em vez de dar exemplos abstractos de diminuições. Desta forma, Dalla Casa torna o seu tratado muito mais informativo do que a obra de Ganassi, onde afirma que as diminuições devem ser tocadas segundo o bom gosto do músico. Outra grande diferença na arte de diminuir de Dalla Casa relativamente a Ganassi ou Ortiz, era que Dalla Casa pretendia que as diminuições se enquadrassem melhor na linha melódica. Desta forma, Dalla Casa preteria de um grande virtuosismo, uma vez que a sua grande prioridade era a linha melódica e a clareza da frase.

Outra grande inovação de Dalla Casa e que vem ao encontro do seu estatuto como cornetista virtuoso, foi a integração de *trepplicate* – 24 notas por semínima - e *quadripligate* – 32 notas por semínima (fusas). Refere ainda, mais tarde, que estas notas devem ser devidamente articuladas, e não ligadas. Associando passagens desprovidas de ornamentação com estas passagens de fusas, Dalla Casa criava música imprevisível quando escutado. Este estilo foi posteriormente desenvolvido, durante a viragem do século e é bem presente nas obras de Luzzasco Luzzaschi e Giovanni Battista Fontana.

O segundo livro de *Il Vero Modo di Diminuir* consiste numa colectânea de 15 madrigais italianos e canções francesas, devidamente ornamentados por Dalla Casa. Deste modo, o autor fornece exemplos práticos de diminuir, quer para músicos, quer para compositores. Uma vez que o panorama musical na Basílica de São Marcos era principalmente baseado em música consort, Dalla Casa teve de adaptar o tipo de ornamentação que escolhia para a sua música de modo a preservar a integridade dos temas originais (madrigais italianos ou canções francesas), preferindo ornamentos mais simples. Uma vertente que marca a segunda metade do século XVI, e que constitui uma mudança em relação aos primeiros tratados, é Dalla Casa propor ornamentações em todas as vozes de uma dada música.¹⁰ Um exemplos é a sua versão de *Alla dolce ombra*, de Cipriano de

Rore, com “diminuições em cada uma das 4 vozes”. Dalla Casa finaliza o seu tratado abordando a diminuição no canto, principalmente no soprano.

GIOVANNI BASSANO

Giovanni Bassano (1561 - 1617) era um cornetista e compositor de relevância no panorama musical de Veneza.²¹ *Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento*, (Veneza, 1585) é um tratado muito semelhante ao publicado no ano anterior por Dalla Casa. Este contém uma tabela de ornamentação e uma ornamentação sobre o madrigal *Signor mio Caro*.²³ Também como Dalla Casa, Bassano refere a possibilidade de efectuar 32 notas por semínima – a fusa. Contudo, em vez de *quadripllicate*, dá-lhe o nome de *biscroma*.

Apesar das inúmeras semelhanças entre Bassano e Dalla Casa e ambos basearem a sua música numa mesma tradição, exaltando a diminuição na pratica musical conjunta, nem todos os aspectos da sua música são sobreponíveis. Uma vez que ambos improvisaram e escreveram sobre temas semelhantes, é fácil descobrir diferenças entre estes dois mestres, comparando composições sobre um mesmo madrigal. Uma das principais diferenças entre estes compositores encontra-se na escolha das sílabas no canto que deveriam ser ornamentadas. Enquanto Bassano prefere sílabas tónicas, Dalla Casa por sua vez prefere as átonas.²⁴ Estes compositores também não estavam de acordo quanto à modificação do texto original. Enquanto Dalla Casa preservava sempre a letra original, fazendo as suas diminuições em torno desta, Giovanni Bassano não via qualquer problema em alterar ligeiramente a letra, de modo a esta melhor enquadrar as variações rítmicas da sua composição.²⁴

Outra diferença evidente é a grande variedade rítmica usada por Bassano, ao contrário de Dalla Casa. A utilização da colcheia pontuada, seguida de semicolcheia numa sílaba tónica, é uma imagem de marca das composições de Bassano.

Apenas 6 anos após a publicação do seu primeiro tratado, Giovanni Bassano publica *Motetti, madrigali et canzoni francese* (Veneza, 1591). Este, ao invés do primeiro, não engloba qualquer teoria ou tabelas sobre diminuição, consistindo numa enorme compilação de temas ornamentados, contendo no total 47 obras.²⁵

RICCARDO ROGNONI

Riccardo Rognoni (1550 - 1620), tal como Dalla Casa e Bassano, era considerado um virtuoso. Apesar de também dominar os instrumentos de sopro, os seus instrumentos predilectos eram a viola bastarda e o violino. Apesar do seu tratado ter sido publicado em Veneza, ele viveu em Milão, tendo seguido uma escola completamente diferente destes dois últimos, algo que vai influenciar de grande forma a obra e o trabalho de Riccardo Rognoni.²¹

Para além disso, Rognoni é considerado o grande impulsionador da escola violinística em Milão, tendo sido um dos virtuosos mais conhecidos dessa época, assim como o seu filho Francesco Rognoni Taeggio, que viria a publicar um importante manual de diminuição, o qual será abordado mais à frente.

Passagi per potersi essercitare nel diminuire (Veneza, 1592), publicado por Riccardo Rognoni, divide-se em duas partes.²⁶ Na primeira parte, Rognoni apresenta um conjunto de exercícios de técnica. Nestes, constam escalas, diminuições entre dois intervalos, saltos e orientações sobre a articulação. Sobre esta, e também na mesma linha de pensamento de Bassano, Rognoni afirma que deve ser clara e precisa. Esta abordagem de Rognoni faz com que o músico possa aprender a técnica do seu instrumento e a arte da diminuição simultaneamente.

A segunda parte de *Passagi* tem o mesmo nome do manual de Dalla Casa: *Il Vero Modo di Diminuire*. Tal como Dalla Casa, Rognoni apresenta também nesta segunda parte exemplos práticos e completos de improvisação sobre madrigais. Aliás, Rognoni afirma que as composições de *Il Vero Modo di Diminuire* foram construídas apenas a partir dos exemplos dados na primeira parte do seu trabalho, recomendando os aprendizes a seguirem o seu exemplo e de seguida memorizarem as diminuições.²⁶

Rognoni apresenta também características que o diferenciam dos compositores da Escola Veneziana. Antes de mais, é claramente visível a utilização frequente de uma figura rítmica anteriormente ignorada. Trata-se da semicolcheia seguida de colcheia pontuada – precisamente o inverso de Bassano.

Para além disso, Rognoni utiliza saltos de oitava com bastante frequência. Isto deve-se provavelmente ao facto de ele escrever a sua música a pensar em instrumentos de corda, como o violino e a viola bastarda. Pelo contrário, Bassano e Dalla Casa escreviam para instrumentos de sopro e para a voz humana, sendo esta a razão para fazerem diminuições sequenciais.

Uma outra vertente, é a utilização por parte de Rognoni de dissonâncias nas suas diminuições. Para além disso, desafia todos os seus contemporâneos com a amplitude das suas diminuições. Virgiliano, no seu tratado (ver à frente), declara na sua 8ª regra, que uma diminuição não se deve afastar mais de uma quinta acima ou abaixo da nota original. Contudo, Rognoni ignora esta regra e cria um estilo pessoal muito mais livre e elaborado.

Podemos então concluir que Rognoni foi um inovador uma vez que se afasta mais da melodia original do que Dalla Casa e Bassano, quebrando as regras de amplitude propostas por Virgiliano e adicionando ritmos sincopados que não eram utilizados pelos seus antecessores.

Outra inovação presente em *Passagi* é a maior importância dos *groppi*. *Groppi* eram grupos de notas tocadas rapidamente, que estavam presentes principalmente nas cadências. Rognoni, todavia, fez com que estes grupos de notas fossem tocados ao dobro da velocidade, ou seja, formou *groppi* de 32 fusas. Deste modo, formou-se o precursor dos trilos do Barroco tardio.

Particularmente interessante é também a importância que Rognoni dá às cadências. Este divide-as em 3 grupos:

1. *Cadentie maggior* – Corresponde ao valor de nota mais longo.
2. *Cadentie mezane* – Duas vezes mais rápida que a *Cadentie maggior*;
3. *Cadentie minor* – Duas vezes mais rápida que a *Cadentie mezane*.

Estas duas últimas vertentes tornam o trabalho de Riccardo Rognoni uma das obras mais importantes no estudo de cadências, devido à enorme utilidade dos seus exemplos.

GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI

Giovanni Battista Bovicelli (fl. 1592 – 1594) foi um frade franciscano que nasceu em Assis que exerceu funções de cantor em Milão, apesar da publicação da sua obra ter sido em Veneza, tendo dedicado a sua obra à voz humana.²¹

Seguindo a tradição dos seus contemporâneos, Bovicelli escreve o seu manual de ornamentação vocal em duas partes: uma primeira teórica e uma segunda prática. Tal como os seus antecessores, Bovicelli dedica o seu tratado a problemáticas como a articulação vocal, o texto e a virtuosidade. Contudo, Bovicelli inclui em *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Veneza, 1594) música sacra e uma composição a sua própria autoria - *Falsobordone* e *Dixit Dominus* - algo inédito noutros tratados.²⁷ Esta inclusão de repertório sacro e original no seu manual, para além dos habituais madrigais italianos, é evidência da grande difusão da arte de diminuir e da tentativa de levar este conceito a um maior número de obras. Para além disso, a inclusão de uma composição original demonstra um maior reconhecimento pela autoridade do compositor.

Como cantor, e tal como Girolamo Dalla Casa, Bovicelli afirma que nenhuma diminuição deve alterar a duração de uma sílaba.²⁴ Para além disso, e respondendo à questão de quando se deve diminuir, Bovicelli afirma que toda a música deve ser preenchida. A música de Bovicelli assenta então num enorme virtuosismo, característico da Escola de Milão.

Bovicelli integra também no seu tratado uma vertente inédita até agora: a sequência. Esta consiste na repetição de figuras rítmicas mais complexas, até chegar à nota final. Esta sequência é de elevada importância, devido à sua utilização no período barroco.

Assim como Riccardo Rognoni, Bovicelli utilizava com frequência os *groppi* de 32 fusas. Contudo, ao contrário de Riccardo, Bovicelli não os utilizava apenas em cadências, podendo pontualmente coloca-los no início da frase. De facto, Bovicelli tem uma ideia inovadora sobre as cadências, especialmente no que diz respeito à cadência final. Bovicelli defende que a cadência deve ser efectuada de forma calma e simples, como quando “um cavaleiro desmonta o seu cavalo, após galopar”.²⁷

LODOVICO ZACCONI

Lodovico Zacconi (1555 - 1627) estudou com Andrea Gabrieli em São Marcos e com Orlando di Lasso em Munique. O seu tratado é composto por duas partes. A primeira, *Prattica di Musica* (Veneza, 1596), é um dos tratados mais importantes da sua época, abordando temas como a notação, a forma musical, contraponto, instrumentos e a performance. A segunda parte foi apenas publicada 26 anos depois em 1622.

No primeiro volume de *Prattica di Musica*, Zacconi defende que os compositores escrevem apenas o necessário para estabelecer as relações harmónicas – contraponto – cabendo ao cantor ornamentar e embelezar a música, de acordo com as palavras escritas. Para além disso, de modo a não quebrar o contraponto, Zacconi avisa que não se devem ornamentar fugas ou fantasias, impedindo a imitação ou alterar o tempo da obra.²⁸

Para além disso, Zacconi afirma, ao contrário dos seus contemporâneos, que é melhor aprender as diminuições de ouvido do que a partir de exemplos escritos, pois uma vertente principal destas é o ritmo e a habilidade para não quebrar o contraponto. Neste ponto, Zacconi chega mesmo a afirmar que os músicos que não souberem tocar passagi, mais vale não o fazerem, pois pior será se as relações harmónicas forem alteradas.

Mais uma vez, Zacconi é igualmente da opinião que todas as vozes numa obra devem ser diminuídas. Adicionalmente, afirma que ninguém deve efectuar passagi de maior duração do que uma respiração possibilita.

Zacconi responde ainda à questão de onde se deve diminuir. Na sua opinião, o início da composição deve ter ornamentos simples, que se tornam mais complexos à medida que a peça progride. Zacconi avisa ainda que não se deve deixar para o final da peça toda a ornamentação, deixando o meio desta vazio.

AURELIO VIRGILIANO

Aurelio Virgiliano (fl. 1600) é conhecido pelo seu tratado inacabado, *Il Dolcimelo* (Bologna, cerca de 1590), que contém dez regras básicas para diminuir.²⁹ Estas regras definem as práticas da ornamentação do século XVI e são as seguintes:

1. As diminuições devem ser progressivas (intervalos de segunda), sempre que possível;
2. As notas de uma diminuição devem ser alternadamente “boas” (consonantes) e “más” (dissonantes);
3. As notas de diminuição que apresentam saltos devem ser consonantes;
4. A nota original deve ser ouvida no início, no meio e no final do compasso. Se não é conveniente repeti-la no meio do compasso, uma consonante deve ser utilizada e nunca uma dissonância (excepto um intervalo de 4^a);
5. Quando a melodia original é ascendente, assim deve ser a última nota da diminuição e vice-versa.
6. Um belo efeito pode ser provocado pelo salto de oitava, quando é conveniente;
7. Quando este salto de oitava é efectuado, deve ser ascendente e não descendente, de modo a não interferir com as outras vozes;
8. A diminuição não se deve separar da melodia original mais do que um intervalo de 5^a, ascendente ou descendente.
9. Uma excepção à 8^a regra é a presença de duas notas sol a meio registo;



Imagem 3. Exemplo da 9^a regra de *Il Dolcimelo*.

10. Quando a melodia original apresenta dois saltos de terceira (ascendente ou descendente), terminando numa terceira nota que faz um intervalo de 5^a com a primeira, esta última nota pode ser tocada uma oitava acima ou abaixo do original.

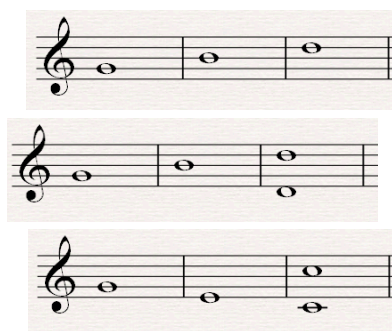


Imagem 4. Exemplos da 10ª regra de Il Dolcimelo

As ideias apresentadas são partilhadas por muitos dos tratados já abordados. As regras de Virgiliano são, assim, um resumo completo da prática da diminuição até à viragem do século.

A regra mais importante é provavelmente a 4ª. Ganassi, no seu tratado, afirmava que uma diminuição deve começar e terminar na nota original. Assim, Virgiliano limita ainda mais a diminuição, mas com dois objectivos claros. Esta regra de Virgiliano visa estabilizar a melodia no contraponto, dando igualmente uma dica ao improvisador: este sabe agora de onde deve partir e qual o seu final.

GIULIO CACCINI

Caccini (1551 – 1618) dedicou o seu trabalho à voz humana. Como cantor virtuoso, foi aos 18 anos descoberto por Francesco de Medici em Roma, que prontamente o levou para a sua corte em Florença.²¹ O trabalho de Giulio Caccini teve um grande impacto no panorama musical ao surgir com um novo tipo musical – as monodias. Estas consistiam em linhas melódicas afectuosas e com bastante emoção, acompanhadas por um ou mais instrumentos harmónicos como o alaúde. Um dos exemplos mais conhecidos desta vertente é a sua composição *Amarilli mia bella*. A invenção das monodias surge como uma revolução na música polifónica italiana e é o precursor da ópera recitativa. Giulio Caccini viria mesmo a compor 2 óperas: *Euridice* e *Il rapimento di Cefalo*.²

Com *Le Nuove Musiche* (Florença, 1602), Giulio Caccini faz uma compilação de todas as suas ideias, que viriam a suportar este novo estilo por si idealizado e que tão importante é na evolução da música ocidental.³⁰ Na sua opinião, os cantores do seu tempo não sabiam ornamentar, pelo que este seu livro a eles é endereçado.

Giulio Caccini foi o primeiro compositor a enfatizar a importância da ornamentação baseada no significado das palavras, levando uma maior emoção ao ouvinte. Ele afirma que as diminuições não devem ser extensivamente utilizadas e que a ornamentação deve servir para enfatizar o texto e transmitir emoções, não devendo depender de variáveis musicais.²⁴ Desta forma, e ao contrário dos outros tratados abordados, Caccini defende um uso moderado da diminuição.

Quanto a exemplos práticos, Caccini apresenta em *Le Nuove Musiche* duas versões da mesma melodia, uma primeira exemplificando má ornamentação e uma segunda, exemplo de boa improvisação.

Caccini defende uma maior variedade rítmica nas diminuições, em detrimento de um elevado número de notas ou passagens rápidas. Esta maior variedade rítmica já tinha vindo a ser desenvolvida por Dalla Casa, Bassano e Rognoni, mas tem em Caccini o seu ponto alto. Esta ideia de Caccini é partilhada no período Barroco, que se caracteriza por uma menor quantidade de notas, mas por uma maior criatividade e diversidade rítmica destas.

Giulio Caccini altera então o paradigma da música vocal, ensinando um novo estilo de o fazer. Para além disso, a sua importância como impulsionador da ópera leva a que este seja um dos compositores e músicos mais importantes do seu tempo.

GIOVANNI BATTISTA SPADI DA FAENZA

Pouco se sabe sobre a vida de Spadi (fl. 1609 – 1624). O seu tratado, *Libro de Passaggi ascendenti e descendenti* (Veneza, 1609), apresenta a mesma estrutura dos outros manuais abordados, sendo dividido em 2 partes.³¹ Na primeira parte do seu manual, Spadi apresenta exemplos de cadências ascendentes e descendentes, enquanto na segunda apresenta dois madrigais de Cipriano del Rore diminuídos por si: *Amor, ben mi credevo* e *Ancor che col partire*.

O facto de *Libro de Passaggi ascendenti e descendenti* conter apenas 30 páginas e não apresentar índice ou dedicatória leva-nos a crer que este tivesse sido escrito para um público-alvo restrito.

Ao contrário de Bovicelli, Spadi apresenta diminuições virtuosísticas, que não enfatizam a retórica do texto e com pouca variação rítmica.

FRANCESCO ROGNONI TAEGGIO

Francesco Rognoni Taeggio (1550 – 1620) foi um virtuoso violinista, tal como seu pai Riccardo Rognoni. O seu tratado, *Selva di varii passaggi* (Milão, 1620) é considerado o último exemplo da tradição de diminuição italiana. Mais uma vez, este é dividido em 2 partes, sendo a primeira inteiramente dedicada ao canto e a segunda a outros instrumentos, apresentando exemplos de diminuições tal como os tratados anteriormente abordados.³²

Francesco Rognoni Taeggio enfatiza também a expressão do texto acima da virtuosidade, ideais característicos do novo movimento expressivo, também ele seguido na escola milanesa. Tal como Caccini, Francesco critica a diminuição

excessiva, sempre que esta quebra as regras de contraponto ou a percepção das palavras cantadas.²⁴

Rognoni resgata ainda algumas ideias do tratado de Bovicelli, sendo a mais notória a capacidade de começar uma terceira abaixo da nota escrita, subindo de seguida. Para além disso, Francesco apresenta-nos um método “quase infalível” para diminuir duas notas. Este método consiste em primeiro tocar esse intervalo, seguido da diminuição (podendo esta acabar uma oitava acima ou abaixo da nota original).

Na primeira parte do manual de Rognoni constam ainda duas obras completas diminuídas: o moteto *Pulchra es amica mea*, e o madrigal *Quanti mercenarii in domo patris mei*, ambos de autoria de Giovanni da Palestrina. Já na segunda, constam *Io son ferito, hai lasso* e duas versões de *Vestiva i colli* de Giovanni da Palestrina, *Susanne ung jour* de Orlando di Lasso, apresentando ainda *Canzona La Porcia*, de Antonio Mortata.

ANTONIO DE CABEZÓN

Nascido em Burgos, António de Cabezón (1510 – 1566) foi um dos mais influentes compositores e organistas espanhóis do século XVI.²¹ Apesar de ser cego desde infância, Cabezón era considerado um dos improvisadores mais virtuoso do seu tempo, tendo trabalhado como *músico de la cámara* na corte espanhola. Aí conheceu Tomás de Santa Maria, tendo analisado e aprovado o seu tratado *Arte de Tañer Fantasia*. Cabezón acabou por falecer em Madrid, no ano de 1566.

Antonio de Cabezón foi um profílico compositor, apesar da maioria das suas obras apenas ter sido publicadas postumamente pelo seu filho Hernando em *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578).³³ Esta colectânea junta cerca de 275 obras de Cabezón, sendo a maioria para instrumentos de tecla. Nela estão incluídas várias diminuições sobre temas populares, nomeadamente: diminuições sobre os madrigais *Un gay bergier* e *Pour un plaisir* de Thomas Crecquillon; *Diferencias sobre las Vacas* (3 variações); *Pavana italiana* (6 variações); *Diferencias sobre la Gallarda milanese* (2 variações); *Diferencias sobre el canto del Caballero* (5 variações); *Diferencias sobre la Pavana italiana* (5 variações); *Diferencias sobre el canto de La Dama le demanda* (6 variações sobre *La Belle qui tiens ma vie* de Thoinot Arbeau); *Diferencias sobre el villancico De quién teme enojo Isabel* (7 variações); *Diferencias sobre las Vacas* (6 variações); *Otras diferencias de Vacas* (4 variações).³³

As variações de Cabezón foram das primeiras do género, tendo influenciado compositores ingleses como Thomas Tallis e William Byrd.³⁴

DIEGO ORTIZ

Diego Ortiz (1510 – 1570) foi um compositor e musicologista espanhol, tendo vivido em Nápoles, onde foi *maestro di capella*.²¹ O seu *Trattado de glosas* (Roma, 1553), dividido em duas partes, corresponde a uma das mais importantes obras instrumentais de toda a renascença, sendo ainda mais importante para a Viola de Gamba.³⁵ *Trattado de glosas* caracteriza-se, não por ensinar a diminuir, mas pelos seus exemplos musicais e ainda especialmente pelas suas composições originais. Ortiz escreve no seu manual diminuições sobre temas populares, tal como viriam a fazer os próximos músicos abordados, mas também improvisações sobre um baixo contínuo ostinato e estudos.

A primeira parte de *Trattado de glosas* consiste numa colectânea de exemplos de diminuições, bem à semelhança do trabalho de Ganassi. É de referir que, tal como Ganassi, Ortiz não nos revela quando se devem efectuar diminuições, ficando estas dependentes do bom gosto e capacidades técnicas do músico. Ao contrário de Ganassi, Ortiz não se debruça tanto sobre questões técnicas dos instrumentos, aprofundando antes a expressão musical que se deve criar com a diminuição: suavidade, elegância e facilidade de execução.³⁶

Ortiz define ainda três tipos de diminuição. A primeira é perfeita, sendo que a última nota tocada corresponde à nota diminuída, não se alterando o intervalo diminuído. Na segunda, o intervalo final é alterado e perde-se a imperfeição. Esta diminuição pressupõe conhecimentos de contraponto para que não se cometam erros. Contudo, Ortiz não é muito rígido neste caso, uma vez que se forem diminuições rápidas, esses erros passam despercebidos. O terceiro tipo de ornamentação é livre, sendo que Ortiz olha para ele com desconfiança, uma vez que é uma causa requente de enganar.

Para finalizar o primeiro livro, Ortiz lista exemplos de diminuições sobre intervalos e pequenas cadências.

Na segunda parte do seu livro, Ortiz presenteia-nos com 4 estudos para viola solo – Recercada Prima, Seconda, Terza e Quarta. Para além disso, a segunda parte apresenta ainda obras exemplificativas da arte da diminuição, nomeadamente: 4 Recercadas a solo - estudos de técnica; 6 Recercadas acompanhadas por cravo, sobre *La Spagna*; 4 Recercadas acompanhadas por cravo, sobre *O Felice Occhi Miei* de Jacques Arcadelt; 4 Recercadas acompanhadas por cravo, sobre *Doulce Memoire* de Pierre Sandrin; 8 Recercadas e *Quinta Pars*, acompanhadas por *baixo ostinato*. Estes exemplos musicais de *Trattado de glosas* encontram um lugar ímpar no repertório da viola de gamba.

TOMÁS DE SANTA MARIA

Arte de Tañer Fantasia (Valladollid, 1562) significa improvisar. Todavia, o frade Tomás de Santa Maria (1510 – 1570), ao contrário de Ganassi e Ortiz, dedica apenas algumas páginas a glosas. Desta forma, Santa Maria reclama no seu tratado dedicado a instrumentos de “*tecla, vihuela e todo o instrumento que possa improvisar a três, quatro ou mais vozes*” uma improvisação num estilo polifónico – “*Tañer a Concierto*”.³⁷ Tomás de Santa Maria aborda ainda ornamentos específicos como *redobles* e *quiebros*.

Começando pelas bases da música do século XVI – afinação e temperamento, ritmo e solmização – e pela técnica instrumental, Santa Maria acaba por abordar a dissonância e a harmonização de melodias através de contraponto imitativo a 2, 3 e 4 partes.

No Capítulo “*Del Glosar las Obras*”, Tomás de Santa Maria afirma as duas regras para diminuir:

1. Sempre que possível, deve haver diminuições em todas as vozes;
2. Tal como as vozes se imitam, também as diminuições se devem imitar.

Posto isto, Santa Maria elaborou 2 páginas de exemplos de como diminuir uníssonos e intervalos de 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a e 8^a. É de notar que foi a primeira vez que se abordou a ornamentação de intervalos maiores do que uma quinta.³⁸ Tomás de Santa Maria afirma ainda no seu tratado que vilancicos e sonetos podem ser improvisados com intervalos de terceira nas vozes mais agudas.³⁷

Arte de Tañer Fantasia contém mais de 500 exemplos musicais, sendo alguns deles composições completas, que integram o repertório do órgão moderno hoje em dia.

MANUEL RODRIGUES COELHO

Nascido em Elvas, Manuel Rodrigues Coelho (1555 – 1635) e é considerado um dos compositores portugueses mais importantes da primeira metade do século XVII. Coelho trabalhou nas catedrais de Elvas e Badajoz antes de se mudar para Lisboa, onde ocupou o posto de primeiro organista da Capela Real de Lisboa.³⁹

A sua principal obra de Manuel Rodrigues Coelho encontra-se actualmente na Biblioteca Nacional de Lisboa e denomina-se *Flores de Música* (Lisboa, 1620).⁴⁰ Esta é provavelmente uma colectânea de obras escritas previamente, contendo 24 tentos e 109 peças de dimensão mais reduzida, onde se destacam 4 diminuições sobre o Madrigal *Susanne un jour* da autoria de Orlando di Lasso. Estas são as únicas obras de Coelho baseadas num modelo polifónico, sendo que todas as suas restantes composições são de estrutura livre (*Tientos*) ou baseadas em monodias gregorianas (como por exemplo *Ave Maris Stella* ou *Pange Lingua*).

Manuel Rodrigues Coelho refere-se a estas composições como “*Quatro Susanas grosadas sobre a de cinco*”, lembrando que a original de Orlando di Lasso era para cinco vozes. Tal como outros organistas, Coelho demonstra um cuidado particular com a harmonia, apresentando ainda diminuições em todas as vozes.

Analisando as *glosas* presentes nestas quatro obras, podemos concluir que Manuel Rodrigues Coelho recorria a um mesmo esquema de glosas.⁴¹ Santiago Kastner, que estudou extensamente a vida e obra de Coelho, denomina este esquema uma “arte de sinónimos” que se destacam pela “riqueza de sinónimos na harmonia, na figuração, na ornamentação, no contraponto, em suma, na escrita e na sua estrutura sonora, para nos dizer quatro vezes a mesma coisa, mas a cada vez de maneira tão diferente e tão engenhosa, que nos deixa apenas prever a existência da dureza duma fórmula de trabalho”.⁴²

Pela análise destas quatro obras, reconhece-se ainda que Manuel Rodrigues Coelho dominava completamente os modelos aplicados na sua época e descritos em tratados como de Santa Maria e Diego Ortiz.⁴¹

APLICAÇÃO PRÁTICA

Uma das formas mais utilizadas de improvisar ao estilo de Ganassi é o “*copy-paste*” de exemplos do seu tratado, tal como o próprio fez em duas pequenas melodias presentes em *Opera intitulata Fontegara*, quando explicava como improvisar.¹ Este método foi introduzido nos dias de hoje por Luca de Paolis e Howard Mayer Brown, tendo Brown denominado o método como “*musicologia aplicada*”.⁴³

Contudo, diminuir ao estilo de Ganassi não é tão simples como copiar exemplos aleatórios e aplicá-los em obras pré-existentes. O próprio Ganassi diz-nos que não nos devemos limitar aos numerosos exemplos que ele nos dá. Como está escrito em *Opera intitulata Fontegara*, devemos diversificar as proporções utilizadas para cada intervalo. Ora isto coloca-nos numa situação difícil, pois por um lado é importante diversificar para tornar as diminuições mais ricas. Todavia, a alternância constante na proporção poderá trazer problemas interpretativos, uma vez que se tratam de passagens de elevada dificuldade técnica, bem como de estética geral e consonância com os outros instrumentos. Desta forma, é importante ter um equilíbrio de proporção nas diferentes frases, de modo a embelezar sem distorcer a obra original e utilizando as quatro regras em cada obra.

Por fim, e tendo em conta que as obras nas quais este trabalho se baseia são madrigais, é importante ter atenção à letra. Ganassi dá bastante importância à “*natureza das palavras*”, sendo aplicada a regra de imitação da voz humana e mantendo o significado da letra escrita. Em suma, nas próximas páginas serão utilizadas as ferramentas que Ganassi deixou na sua obra, utilizando a sua ideologia e de acordo com o gosto pessoal.

Para isso, foram escolhidos dois madrigais *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt e *Ancor che col partire* de Cipriano de Rore. Foi ainda diminuído um vilancico - *Niña era la infanta*, presente no Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional, comprovando que a diminuição pode ser aplicada também a este género musical. Por fim foram diminuídos dois exemplos de música sacra: *Commissa mea pavesco* de Filipe de Magalhães ou *De profundis clamavi ad te* de Estevão Lopes Morago, algo que também foi feito nos séculos XVI e XVII.

ANCOR CHE COL PARTIRE - CIPRIANO DE RORE E GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI

O madrigal *Ancor che col partire*, de Cipriano de Rore tem sido objecto de trabalho de diversos compositores e intérpretes, resultando em diminuições oscilam entre a subtilidade e a complexidade rítmico-melódica. Uma lista de compositores que arranjaram ou improvisaram sobre este tema pode ser consultada na tabela 2.

Também diversos intérpretes actuais fizeram a sua própria versão ornamentada deste madrigal, como é o caso de Bruce Dickey e Doron Sherwin (respectivamente www.youtube.com/watch?v=yTxUcOVWShU e www.youtube.com/watch?v=fVm1AWZlvwY - acedido a 06/05/2017).

Tabela 2. Lista de compositores que improvisaram sobre *Ancor che col partire*.

Compositores
Antonio de Cabezón (1510 - 1566)
Andrea Gabrieli (1532 - 1585)
Giovanni Bassano (1561 - 1617)
Girolamo Dalla Casa (1543 - 1601)
Giovanni Battista Bovicelli (fl. 1592 - 1594)
Riccardo Rognoni (1550 - 1620)
Giovanni Battista Spadi (fl. 1609 - 1624)

Para efeitos comparativos, foi escolhida uma versão deste madrigal com uma letra diferente da original: *Angelus ad Pastores* de Giovanni Battista Bovicelli. Apesar do texto ser diferente de *Ancor che col partire*, a música é semelhante. Um factor preponderante para esta escolha tratou-se de Bovicelli ser um cantor e privilegiar a palavra e o significado do texto, tal como Ganassi defendia.

A versão original, de Cipriano de Rore contém o seguinte texto:

*Ancor che col partire
io mi sento morire,
partir vorrei ogn' hor, ogni momento:
tant' il piacer ch'io sento
de la vita ch'acquisto nel ritorno:
et cosi mill' e mille volt' il giorno
partir da voi vorrei:
tanto son dolci gli ritorni miei.*

Este é um poema de Alfonso d'Avalos, que explica o quão doloroso é despedir-nos da pessoa que amamos. Contudo, o poeta refere que mesmo sendo algo triste, que voltaria a fazê-lo vezes sem conta, pois muito mais saboroso e feliz é o reencontro.

Sendo Bovicelli um exímio cantor e frade franciscano, adaptou um texto sacro a este madrigal. A sua versão apresenta o seguinte texto que retrata a anunciação:

*Angelus ad pastores ait: annuntio vobis gaudium magnum,
quia natus est vobis hodie Salvator mundi.'
Alleluia.
Parvulus filius hodie natus est nobis, et vocabitur Deus fortis.
Alleluia.*

Este texto retrata o momento da anunciação do nascimento de Jesus aos pastores pelo anjo, dando a notícia com grande alegria.

FONTES MUSICAIS

A primeira edição conhecida de *Ancor che col partire* encontra-se em *Madrigali a 4 voci, Libro 1*, publicado por Antonio Gardano (Veneza, 1547)⁴⁴.

The image shows a page of a musical score from the book "Madrigali a 4 voci, Libro 1" by Antonio Gardano, published in Venice in 1547. The page contains three systems of music, each starting with a large decorated initial 'A'. The music is written on five-line staves with a treble clef and a common time signature. The lyrics are in Italian and describe the pain of parting and the desire to return. The systems are numbered XXVII, XXVIII, and XXVIIII. The lyrics include: "Anchor che col partire to mi senta morire partir uorrei ogn'hor ogni momento tanto e il piacer ch'io sento de la uita ch'acquisto nel ritorno et cosi mille e mille uole il giorno mille e mille uole il giorno partir da uoi uorrei tanto son dolci gli ritorni miei et cosi mille e mille uole il giorno mille e mille uole il giorno partir da uoi uorrei tanto son dolci tanto son dolci gli ritorni miei."



Imagem 6. Facsimile de Angelus ad pastores retirado de Regole, passagens de música, madrigali et motetti passeggiati (1594).

DIMINUIÇÕES

A versão base utilizada para estas diminuições foi a publicada por Antonio Gardano em 1574 no seu livro *Madrigali a 4 voci, Libro 1*.

A versão diminuída pode ser consultada no anexo II. Tendo em conta as outras versões deste madrigal, foi apenas diminuído o soprano, tal como Ganassi nos ensina, mantendo as restantes 3 vozes inalteradas. De forma a não modificar a tonalidade, optou-se por escrever diminuições para a flauta contralto em sol.

Comparativamente com a versão de Bovicelli, podemos notar que este último nunca utiliza diminuições em proporções diferentes, aplicando sempre a primeira regra de Ganassi. Deste modo, a versão ao estilo de Ganassi conta com uma maior diversidade e complexidade rítmica, que a distingue de todas as outras versões.

O FELICI OCCHI MIEI - JACQUES ARCADELT E DIEGO ORTIZ

Diego Ortiz elaborou quatro versões deste madrigal no seu *Trattado de Glosas*^{35,36}. Após análise cuidadosa de todas as versões, e apenas com o gosto pessoal como critério, foi escolhida a segunda versão para comparação com a versão diminuída ao estilo de Ganassi.

Não foi identificado o autor do texto deste madrigal, que se encontra transcrito:

*O felici occhi miei, felici voi
Che sete care al mio sol,
perche sembianze avete degli occhi
Che gli fur si dolci e rei
Voi ben voi sete voi felici,
Ed io io non che per quetar vostro desio
Corre a mirar l'onde mi struggo poi*

Este texto refere-se ao facto dos olhos reflectirem o semblante do seu amado, transmitindo felicidade, uma vez que quando se está apaixonado não se consegue olhar para outra pessoa. Cada olhar se extingue momentaneamente, mas volta a acender por haver desejo mútuo.

FONTES MUSICAIS

Diego Ortiz transcreveu este madrigal no seu *Trattado de Glosas*³⁵, tendo essa sido a base utilizada para a versão diminuída.

Musical score for the madrigal "O felici occhi miei felice uoi". The score includes parts for CANTUS (Soprano), ALTO (Alto), TENOR (Tenor), and BASSO (Bass), along with a lute accompaniment. The lyrics are: "O felici occhi miei felice uoi ii / Che fete car' al mio fel per che fembianz' haue / re de gl'occhi che gli fur fi dolci et res / O felici occhi miei felici uoi ii / lici uoi che fete car' al mio fol ii perche fembianz' haue / ue de gl'occhi che gli fur fi dolci, et res".

Musical score for the madrigal "i voi ben voi fete uoi". The score includes parts for CANTUS (Soprano), ALTO (Alto), TENOR (Tenor), and BASSO (Bass), along with a lute accompaniment. The lyrics are: "i voi ben voi fete uoi ii / voi voi felici et io ii io non che per que / rar vostro defio corr'a mirar l'onde n i frugo poi ii / mi frugo poi / i uoi ben voi fete voi / voi ben voi fete voi voi felici et io et io io non che / per quetar vostro defio Corr'a mirar l'onde mi frugo poi ii".

Musical score for the madrigal "O felici occhi miei felici uoi". The score includes parts for ALTO (Alto), TENOR (Tenor), and BASSO (Bass), along with a lute accompaniment. The lyrics are: "O felici occhi miei felici uoi felici uoi ii / che fete car' al mio fol ii perche fembianz' ha / ue de gl'occhi che gli fur fi dolci et res / O felici occhi miei felici uoi ii / Che fete car' al mio fol perche fembianz' haue te de gl'occhi che gli / fur fi dolci et res".

Musical score for the madrigal "i voi ben voi fete uoi". The score includes parts for ALTO (Alto), TENOR (Tenor), and BASSO (Bass), along with a lute accompaniment. The lyrics are: "i voi ben voi fete uoi felici & io et io io non che per que / rar vostro defio corr'a mirar l'onde mi frugo poi ii / mi frugo poi / i voi ben voi fete uoi et io io non che per quetar vostro / fio Corr'a mirar l'onde mi frugo poi ii / mi frugo poi".

Musical score titled "RECERCADA SEGUNDA SOBRE EL MISMO MADRIGAL." It features a complex lute accompaniment with multiple voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a lute part, all in a single system.

Musical score for the Recercada segunda sobre the madrigal "i voi ben voi fete uoi". It features a complex lute accompaniment with multiple voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a lute part, all in a single system.

Imagem 7. Facsimile de Recercada segunda sobre O felici ochi miei retirado de Trattado de glosas (1553).

DIMINUIÇÕES

A versão diminuída encontra-se no anexo III, tendo sido apenas diminuído o cantus, mantendo as restantes vozes do madrigal. Estas diminuições devem ser tocadas por uma flauta em dó.

Tal como Bovicelli e a maioria dos compositores da época, podemos perceber que Ortiz diminui sempre na mesma proporção: 4:1. A constante alternância entre proporções que Ganassi propõem em *Opera intitulata Fontegara* foi tida em conta neste madrigal. Contudo, em vez de alternar a proporção de intervalo para intervalo, foi mantida a proporção dentro de cada frase. Desta forma, existe uma menor imprevisibilidade na diminuição, mas a linha melódica e o desenho das frases é mais estável. Assim, podemos observar frases como a terceira (compassos 7-11), com estilo muito parecido ao de Ortiz por ter sido utilizada a primeira regra. É de notar também a presença de frases como a segunda (compassos 5-7), bastante diferente do estilo de Ortiz, uma vez que foi utilizada a segunda regra, numa proporção de 5:1.

NIÑA ERA LA INFANTA - ANÓNIMO (CMBN)

Niña era la infanta refere-se a Beatriz de Portugal, terceira filha do segundo matrimónio de D. Manuel I, que casou com o Duque de Sabóia em 1521⁴⁵. O casamento de Beatriz com o Duque de Sabóia foi assim bastante importante para a história de Portugal e para o panorama político europeu no século XVI, tendo por isso sido retratado em peças de teatro e obras musicais, como na *Tragicomedia* de Gil Vicente⁴⁶:

Niña era la infanta	de la muy leal ciudad
Doña Breatiz se dezia	que Lixbona se dezia,
Nieta del buen Rey Hernando	la riqueza que llevaba
El mejor Rey de Castilla	vale toda Alexandria
Hija del Rey don Manuel	sus naves muy alterosas
Y Reyna doña Maria	sin cuento la artellaria,
Reyes de tanta bondad	va por el mar de Levante
que tales dos no avia,	tal que temblava Turquía
niña la caso su padre	com ella va el Arçobispo
muy hermosa a maravilla	señor de la cleresia
con el duque de Saboya	van condes y cavalleros
que bien le pertencia,	de muy notable osadía
señor de muchos señores	lleva damas muy hermosas
maas que Rey es su valía,	hijas dalgo y de valia,
ya se parte la iffanta	Dios los leve a salvamento
la iffanta se partia	como su madre querria.

Este romance cantam os planetas & sinos a quatro vozes ...

A letra existente no vilancico do Cancioneiro Musica da Biblioteca Nacional (CMBN)⁴⁷ é bastante mais simples que a Tragicomédia de Gil Vicente, sendo que se encontra aqui transcrita:

Niña era la infanta,

Neta del Rei de Castilha,

Dona Biatríz ha por nome

Todalas gratias tenia.

Hija Del Rei que nel mundo,

Outra tal non se sabia,

Todo los Reis del oriente

Le hazem gram cortesia.

Este texto representa o casamento entre a Infanta e o Duque de Sabóia, enfantizando as suas qualidades e a sua tenra idade. Não haveria ninguém que não fizesse cortesia à Infanta.

FONTES MUSICAIS

A música encontra-se nas páginas 36 e 37 do *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional*, é escrita a 4 vozes (*cantus, altus, tenor e bassus*), em Lá menor e não apresenta indicação de autor.



Imagem 8. Facsimile de Niña era la infanta - Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional⁴⁷

Em 1986 foi publicada uma edição moderna desta obra, realizada por Manuel Morais.⁴⁸

DIMINUIÇÕES

A versão diminuída pode ser consultada no anexo IV. Foi diminuído o cantus, com a intenção de ser tocada em flauta soprano. Trata-se de uma versão bastante virtuosística, nela constando numerosas fusas e passagens técnicas de grande exigência. Uma vez que se trata de uma obra mais pequena, esta versão pode ser alternada com a versão original e com diminuições livres, consoante o gosto pessoal.

COMMISSA MEA PAVESCO - FILIPE DE MAGALHÃES

Filipe de Magalhães (571 – 1652) estudou música na Sé Catedral de Évora tendo posteriormente ido para Lisboa para ser *mestre de capella* da Capela da Misericórdia e mestre da Capela Real. Magalhães dedicou-se à composição de polifonia sacra para a liturgia. As suas obras foram publicadas em coleções como a *Missarum Liber* e *Cantica Beatissima Virgines*. Escreveu ainda um livro de cantochão, *Cantus Ecclesiasticus*.

O texto de *Commissa mea pavesco* é bastante curto:

Commissa mea pavesco,

et ante te erubesco.

Dum veneris iudicare,

noli me condemnare.

Este revela alguém a confessar os seus pecados, pedindo para não o condenarem quando o julgarem.

FONTES MUSICAIS

A música encontra-se no portal *Choral Public Domain Library*, tendo sido utilizada a versão editada por John Hetland, em 2015 (número CPDL 35871). Trata-se de uma obra polifónica, a seis vozes.

DIMINUIÇÕES

As diminuições podem ser consultadas no anexo V. Foi diminuído o Cantus 1, tendo as restantes 5 vozes sido mantidas. Tendo em conta a tonalidade original, foi realizada uma versão para flauta contralto em Sol.

Foi decidido não ornamentar a primeira frase, cujo texto é precisamente o título *Commissa mea pavesco*. Posteriormente pode-se observar um virtuosismo progressivo até ao final da obra, alternando sempre a proporção diminuída de intervalo para intervalo.

DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE - ESTEVÃO LOPES MORAGO

Estevão Lopes Morago (1575 – 1630) foi um compositor espanhol que viveu grande parte da sua vida em Portugal. Estudou com Filipe de Magalhães na Sé de Viseu, sendo que em 1626 deslocou-se a Lisboa para publicar as suas obras, entre elas vários responsórios, salmos, motetos, *Magnificat* e um *Requiem*.

De profundis clamavi ad te tem como texto o salmo 129, sendo indicada para o ofertório do Pentecostes XXIII:

De profundis clamavi ad te, Domine;

Domine, exaudi vocem meam.

FONTES MUSICAIS

Trata-se de uma obra de polifonia sacra a quatro vozes. A versão utilizada encontra-se também no portal *Choral Public Domain Library*. Foi usada a versão editada por Brian Marble, em 2014 (número CPDL 33417).

DIMINUIÇÕES

A versão diminuída encontra-se no anexo VI. Foi diminuído o Cantus, tendo as restantes vozes sido mantidas. Dada a extensão melódica original, esta versão foi pensada para ser tocada em flauta em dó.

Tal como Ganassi refere, foi privilegiada a alternância rítmica, podendo ser visível a inclusão de exemplos alternados de diminuições utilizando a primeira, segunda, terceira e quarta regras.

Foi também dada uma atenção à letra: nas duas primeiras vezes em que aparece *de clamavis*, este não foi diminuído. Da terceira e última, este foi apenas ligeiramente diminuído, mantendo-se assim o início do salmo sempre que este aparece originalmente.

CONCLUSÃO

Através do estudo de *Opera intitulata Fontegara* é possível reproduzir diminuições ao estilo de Sylvestro Ganassi. Para tal é bastante importante estudar as quatro regras presentes nesta obra. Contudo, não nos devemos limitar a copiar exemplos sem entender as suas ideias, sendo obrigatório um conhecimento e análise profundas da base harmónica e contexto histórico das peças a ornamentar.

A ornamentação de Ganassi é uma das mais complexas, principalmente a nível rítmico. A teoria de proporções descrita por Sylvestro Ganassi é bastante completa e de elevada dificuldade, sendo única no panorama musical. Somos ainda alertados para usar diferentes proporções para cada intervalo, o que leva a uma diversidade rítmica ímpar.

Devemos ainda ter um cuidado particular com a “*natureza das palavras*”, adaptando as diminuições ao significado da letra e nunca esquecer qual o principal objectivo dos instrumentistas: imitar a perfeição da voz humana. Por fim, a articulação das passagens rápidas deve ser bastante clara, sendo que Ganassi nos indica várias possibilidades para sermos exímios nessa particularidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. GANASSI, S. Opera Intitulata Fontegara. Veneza. 1535.
2. DONALD J. GROUT, CVP. História da Música Ocidental. Gradiva. 2007.
3. AGRICOLA, M. Musica instrumentalis deudsch. Wittenberg. 1529.
4. RANDEL, DM. The Harvard Dictionary of Music. 4ª edição - Harvard University Press Reference Library. 2003.
5. KITE-POWELL, JT. A Performer's Guide to Renaissance Music. Indiana University Press. 2007.
6. BASS, J. Improvisation in Sixteenth-Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz. Claremont Graduate University. 2009.
7. DICKEY, B. introduction to Passaggi per potersi essercitare nel diminuire (Venice, 1592) by Riccardo Rogniono. 2002.
8. MCGEE, T. How One Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy. Claremont Graduate University. 2008.
9. ROGERS, KL. Written Fragments of an Oral Tradition: "Re-Envisioning" the Seventeenth-Century Division Violin. Graduate School of the University of Oregon. 2012.
10. HORSLEY, I. Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music. Spring. 1951.
11. BROWN, HM. Embellishing Sixteenth-Century Music. Oxford University Press, London. 1976.
12. GANASSI, S. Regola Rubertina. Veneza. 1542.
13. GANASSI, S. Lettione Seconda. Veneza. 1543.
14. HILDEMARIE, P. La Fontegara: Schule des Kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuerens, Venedig 1535. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau. 1956.
15. HILDEMARIE, P. Opera Intitulata Fontegara by Silvestro Ganassi - A Treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation. Venice 1535. Berlin: Robert Lienau. 1959; Hildemarie, Peter (Edição) e Swainson, Dorothy (Tradução).
16. CASTELLANI, M. Del portar della lingua negli instrumenti di fiato: per una corretta interpretazione delle sillabe articolatorie nella trattatistica dei secc. XVI-XVIII. Florença: SPES. 1987.
17. PAOLIS, Ld. GANASSI, Silvestro. Opera Intitulata Fontegara. Roma: Hortus Musicus. 1991.
18. NAVARRE, J-P. GANASSI, Silvestro. Oeuvres complètes. La Fontegara (1535). Sprimont: Mardaga. 2002.
19. SALVATORE, D. L'arte opportuna al sonar di flauto. Gruppo Editoriale Eridania. 2003.
20. TETTAMANTI, G. Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara – Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2012.
21. ARNOLD, D. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2ª edição, Londres. 2001.

22. CASA, GD. Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana. Veneza. 1584.
23. BASSANO, G. Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento. Veneza. 1585.
24. HERNÁNDEZ, CG. Le nuove musiche: Giovanni Battista Bovicelli? University of North Texas. 2010;Tese de Mestrado em Musicologia.
25. BASSANO, G. Motetti, madrigali et canzoni francese 1591.
26. ROGNONI, R. Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instrumenti et anco diversi passaggi per la semplice voce humana di Richardo Rogniono espulso di Val Tavegia. Veneza. 1592.
27. BOVICELLI, GB. Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati. Veneza. 1594.
28. ZACCONI, L. Prattica di Musica Veneza 1592.
29. VIRGILIANO, A. Il Dolcimelo Bolonha. ca. 1590.
30. CACCINI, G. Le Nuove Musiche. Florença. 1602.
31. FAENZA, GBSd. Libro de Passaggi ascendenti e descendenti. Veneza. 1609.
32. TAEGGIO, FR. Selva di varii passaggi Milão. 1620.
33. CABEZÓN, Ad. Obras de música para tecla, arpa y vihuela. Madrid. 1578.
34. WILLI, A. The History of Keyboard Music to 1700. Indiana University Press. 1972;Traduzido por Hans Tischler.
35. ORTIZ, D. Trattado de glosas. Roma. 1553.
36. ORTIZ, D. Trattado de glosas – new edition in four languages of the original spanish and italian editions. Ed. Annette Otterstedt. 2003;Bärenreiter - Berlim.
37. MARIA, TdS. Arte de Tañer Fantasia Valladolid. 1562.
38. NESS, A. Art of Playing the Fantasia (Libro Llamado El Arte de Taner Fantasia). Notes. 1995.
39. KASTNER, MS. Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla/Drei Lusitanische Komponisten für Tasteninstrumente. António Carreira, Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1979.
40. COELHO, MR. Flores de Música. Lisboa. 1620.
41. ROCHA, EMOd. Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música.” Problemas de Interpretação. Universidade de Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte. 2010.
42. KASTNER, MS. P. Manuel Rodrigues Coelho: 4 Susanas. Schott's Söhne. 1955.
43. GUNDERSEN, J. Improvisation. Diminutions from 1350 ad. to 1700 ad. The National Norwegian Artistic Research Fellowships Programme. 2009.
44. GARDANO, A. Madrigali a 4 voci, Libro 1. Veneza. 1547.
45. ANDRADE, ML. História de Portugal - Volume I. Biblioteca Nacional de Lisboa. 1629.

- 46.** VICENTE, G. Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente - Libro terceiro das tragicomedias. Lisboa. 1519.
- 47.** Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional. Lisboa. 1530-1550.
- 48.** MORAIS, M. Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI. Portugaliae Musica 1986;47.

ANEXO A - OPERA INTITULATA FONTEGARA - TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO



Imagem 9 - Frontispício de Opera Intitulata Fontegara (Sylvestro Ganassi, 1535)¹

Obra intitulata Fontegara

A qual ensina a tocar flauta com toda a arte que este instrumento necessita e também a arte da diminuição, a qual poderá ser útil a todos os instrumentos de sopro, de cordas e cantores.

Composta por Sylvestro di Ganassi dal Fontego, músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza.

Ao ilustríssimo e sereníssimo Andrea Gritti, Príncipe de Veneza.

De Sylvestro dal Fontego.

Sempre foi evidente que, quanto maiores foram os imperadores, reis e duques, quer seja pela grandeza de estado ou pela divindade de engenho, mais apreço mostravam aos seus servos e dependentes. Quando são presenteados com algo que é fruto do trabalho de um dos seus servos, ainda que seja algo pequeno comparado com a sua grandeza, esse presente nunca foi menosprezado mas sim aceite com graciosidade. Estes exemplos, meu caro Príncipe, deram-me coragem para colocar nas suas mãos este meu trabalho sobre a flauta de bisel, intitulado "*Fontegara*". Trata-se de uma compilação, feita com muita dedicação e esforço, tendo-a escrito tão clara e concisamente quanto possível. A natureza depositou grande força na música, tendo sido estudada no seu octogésimo ano de vida por Sócrates, considerado o mais sábio pelo Oráculo de Apollo. Também Aristóteles, no seu livro *Política*, considerou a música uma das artes liberais e Platão, em *Livro de Leis*, louvou-a de várias formas. Aristóxeno foi ainda mais longe e chamou-a de alma, pois acreditava que a alma não é nada mais senão a harmonia. Longo seria este texto se mencionasse os exemplos dados por Claudio Nero e outros imperadores sobre a música. Possa vossa excelência aceitar este trabalho com alegria, apesar de ser uma recompensa pobre dado todos os benefícios que eu e a minha família recebemos por vossa excelência. Não duvido que, sendo publicada esta obra sob o nome de tão ilustríssimo príncipe, ela cumprirá o seu propósito.

Que ninguém ouse imprimir ou vender esta obra sem consentimento do autor, nos próximos vinte anos, sob pena de pagar uma multa de dez ducados por cada uma das cópias encontradas. Este privilégio é garantido por decreto do senado do mais ilustre governo de Veneza.

Um tratado de muitas coisas

Capítulo 1. Objetivos do flautista

É um facto que todos os instrumentos musicais são inferiores à voz humana. Desta forma, devemos aprender com ela e imitá-la. Poderá afirmar: “Como será isso possível, visto que esta exprime toda a linguagem? Nesse sentido, a flauta de bisel jamais pode igualar a voz humana.” Pois eu respondo: assim como o digno e perfeito pintor imita a Natureza com a variação das cores, é possível imitar a voz humana com instrumentos de sopro e de cordas.

É verdade que o pintor só pode imitar os efeitos da Natureza com várias cores, pois ela produz essas mesmas cores. Do mesmo modo, a voz humana também varia o seu timbre e articulação de diversas formas. E, se o pintor imita os efeitos da natureza com várias cores, os instrumentos imitarão a expressão da voz humana variando a pressão do sopro e utilizando diferentes dedilhações. Neste caso, devo dizer que ouvi diversos flautistas e concluí que é possível imitar a voz humana com este instrumento, sendo que para se assemelhar à voz humana, apenas falta à flauta de bisel a forma de corpo humano. Estes argumentos devem convencê-lo de que o objetivo da flauta de bisel deve ser imitar, da melhor forma, as capacidades da voz. Por estas razões, é perfeitamente possível.

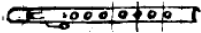
Capítulo 2. Descrição da Flauta de bisel

A Flauta de bisel requer o domínio de três factores: o sopro, as dedilhações e a articulação.

Quanto ao sopro, a voz humana ensina-nos que deve ser produzido de forma mediana, pois quando o cantor canta uma composição com palavras sérias, expressa-se calmamente; se canta uma composição alegre, fá-lo-á com jovialidade. Assim, de início deverá ser produzido um sopro mediano, de modo a que este possa crescer e diminuir conforme necessário.

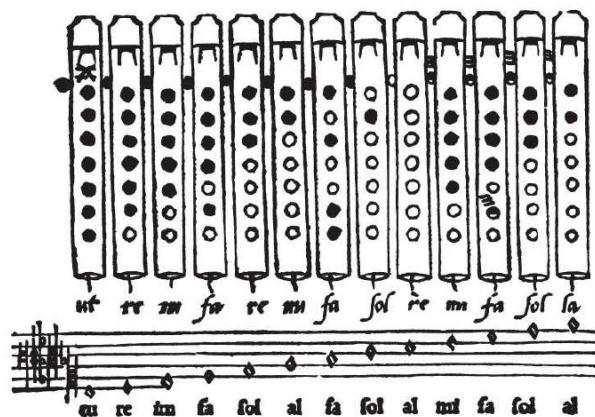
Dedilhões

Capítulo 3. Como produzir todas as notas da flauta de bisel

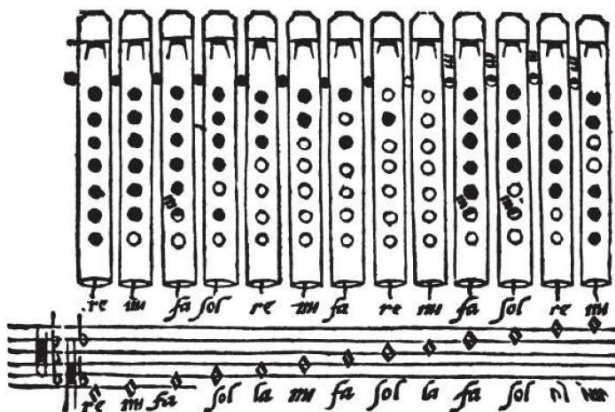
Neste capítulo irei explicar como produzir todas as notas da flauta da forma mais simples possível. Para tal, irão ser mostradas diversas figuras, cada uma correspondendo a uma nota. O nome desta nota estará por baixo da flauta correspondente. Uma vez que a flauta possui 8 orifícios e um deles situa-se no lado posterior (correspondente ao polegar esquerdo), este será esquematizado fora do desenho da seguinte forma: 

Existe ainda uma outra regra: sempre que na figura existirem orifícios preenchidos, significa que devem ser colocados os dedos; nos orifícios que não estiverem preenchidos não se colocam os dedos. Alguns estarão apenas parcialmente preenchidos e com uma letra “m” (*mezzo*) à sua frente: esses orifícios devem ser cobertos mais ou menos pela metade (variando de acordo com cada flauta e temperamento), de forma a criar as notas alteradas, necessárias para tocar notas cromáticas. Informo que existem 13 notas comuns na flauta, sendo que as primeiras 9 são graves (desde a primeira, onde todos os orifícios se encontram tapados, até à nona, onde todos os orifícios estão abertos) e as restantes 4 agudas. As notas graves devem ser tocadas com o sopro grave (menor pressão de ar) e as notas agudas com o sopro agudo (maior pressão de ar). Para facilitar, coloco o nome das sílabas por baixo de cada esquema, nota a nota, de modo a que possa praticar também o canto. O nome que se encontra sobre a nota deve ser cantado na escala ascendente, enquanto o nome abaixo da nota deve ser cantado na escala descendente. Se não souberes ler no pentagrama, pega simplesmente na flauta e deixa-te guiar por ela.

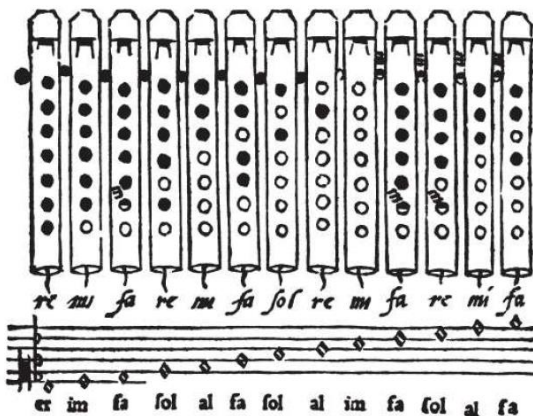
O meu primeiro exemplo consiste numa escala que a sétima é menor na flauta alto em sol. Estas dedilhões podem ser tocadas em 3 registos: nas flautas alto em sol, tenor em dó e baixo em fá, sendo que na flauta tenor e na flauta baixo as dedilhões não correspondem às notas escritas, mas sim uma quarta abaixo.



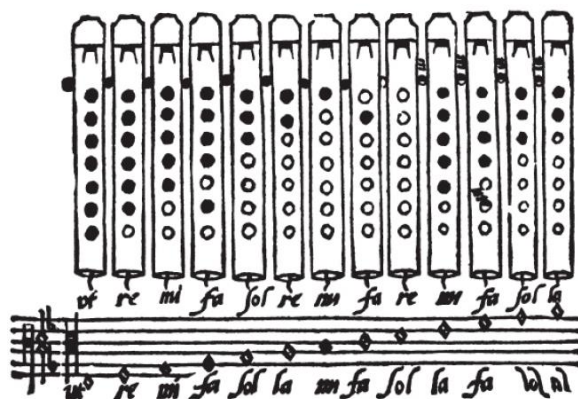
O segundo exemplo demonstra uma escala com a 3ª e a 7ª menores. Pode ser tocado em dois registos, nas flautas alto em sol e na flauta tenor.



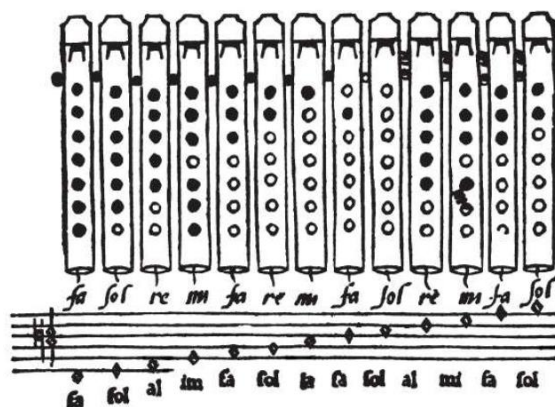
Segue-se o exemplo de uma escala com a 3ª, 6ª e 7ª menores, sendo apenas possível ser tocada na flauta alto em sol.



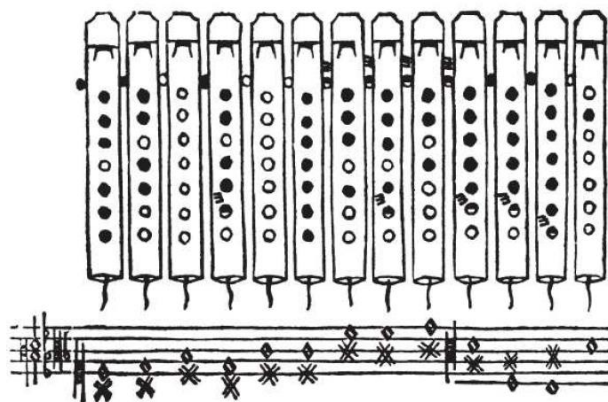
Posteriormente segue-se a escala natural da flauta tenor, podendo também ser tocada na flauta baixo.



Posteriormente segue-se uma escala com a quarta aumentada, para ser tocada na flauta baixo.



De seguida encontram-se exemplificados alguns exemplos de notas aumentadas (sustenidos), podendo ser tocadas nas flautas alto em sol, tenor e baixo.



As claves das flautas alto em sol, tenor e baixo foram colocadas antes de cada exemplo, indicando o registo em que devem ser tocados. Com estes exemplos pretendo sublinhar a diferença entre as diferentes flautas. Repare que, por vezes,

cobrindo os mesmos orifícios em flautas diferentes, a alto em sol toca intervalos de meio tom enquanto a tenor e a baixo tocam intervalos de um tom inteiro. Por esta razão diferencio as flautas nos diversos exemplos.

Capítulo 4. Como produzir sete notas adicionais

Após muitos anos de pesquisa e prática com os professores do meu tempo, não encontrei quem tocasse para além das notas comuns. Contudo, encontrei o que muitos não conseguiram: o modo de produzir sete notas adicionais, as quais passo a ensinar.

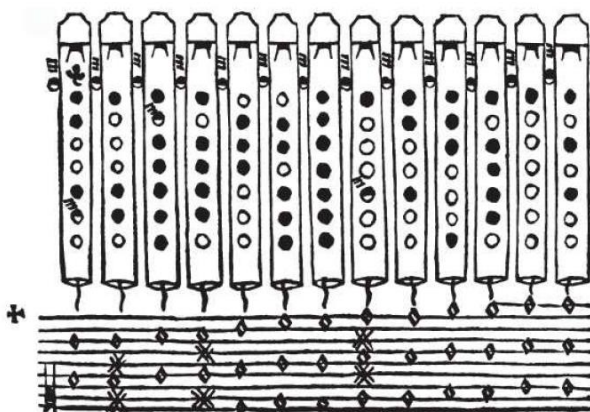
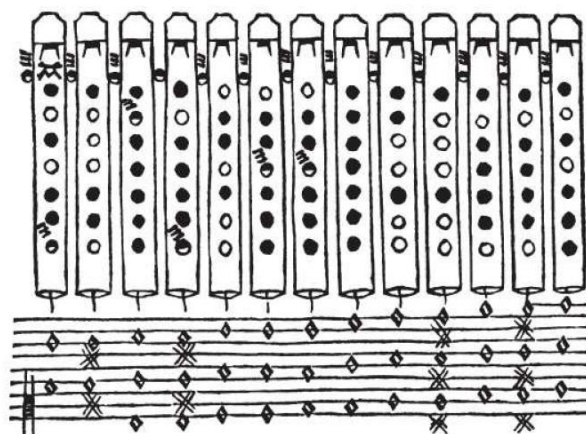
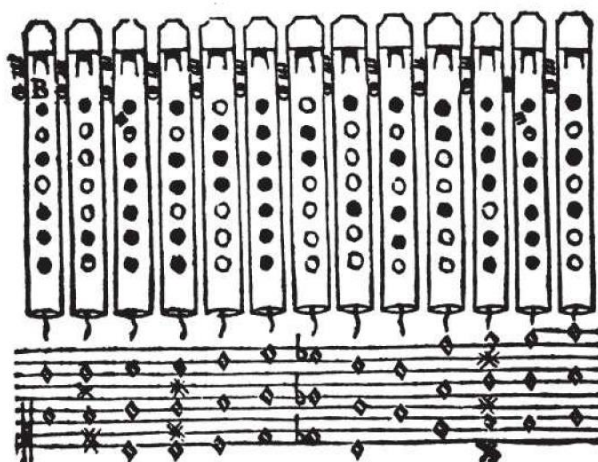
Antes de mais, é necessário perceber que as flautas são produzidas por diferentes construtores e, portanto, são todas únicas, quer seja no diâmetro interno, no espaçamento ou no diâmetro dos orifícios, sendo ainda diferentes na pressão de ar que deve ser utilizada em cada. Assim sendo, será diferente a formas de tocar e afinar de acordo com cada construtor. De seguida ensino como tocar 7 notas adicionais na flauta, dando exemplos de dedilhações para 3 construtores distintos (identificados esquematicamente por diferentes sinais). Somadas às 13 notas comuns, temos um total de 20 notas. Estas são divididas da seguinte forma:

- 9 Notas no registo grave – tocadas com moderada pressão de ar;
- 7 Notas no registo médio – tocadas com elevada pressão de ar;
- 4 Notas no registo agudo – tocadas com muito elevada pressão de ar.

Quando necessitar de tocar numa flauta de um construtor diferente, ou quando estas dedilhações não funcionarem, debes imitar o alaudista, que ajusta os trastes e também os dedos, consoante necessita. Desta forma, em caso de necessidade, deverás ajustar as dedilhações abaixo esquematizadas, devendo pensar se debes cobrir mais ou menos um ou dois orifícios. Para além disso, deve ajustar a pressão de ar, pois esta influencia a afinação.

Desta forma, é possível a tocar qualquer instrumento de qualquer construtor. Quando a natureza falha, a arte deve ser o teu mestre.

Como produzir sete notas adicionais



Articulação

Capítulo 5. Diversos tipos de articulação

A Articulação na flauta de bisel é produzida pelo movimento da língua. Esta pode formar diferentes sílabas, de modo a produzir sons distintos. Os três movimentos (da língua) denominados originais são:

1. te-ke, te- ke, te-ke;
2. te-re, te-re, te-re;
3. le-re, le-re, le-re.

Estes três movimentos podem e devem ser utilizados em diferentes situações, sendo que a primeira mais agressiva ou áspera e a terceira mais doce e agradável. O segundo movimento é uma articulação intermédia, em que é utilizada a primeira sílaba do primeiro movimento (te-) e a segunda sílaba do terceiro movimento (-re), formando-se te-re, te-re, te-re. Desta forma, neste movimento de língua está contida a assertividade do primeiro e a delicadeza do segundo. De seguida, exemplifico variações produzidas a partir destes três movimentos de língua originais.

Capítulo 6. Combinações possíveis das várias articulações básicas

Note-se que os movimentos anteriormente referidos são efeitos de língua completa, ou seja, são constituídos por duas sílabas distintas. Existe também a possibilidade de efectuar efeitos de língua incompleta ou seja, meia língua, em que a articulação consiste numa mesma sílaba ou letra: t-t-t ou d-d-d.

Em todo o caso, poderá substituir a vogal acompanhante por qualquer uma das existentes, como por exemplo:

- ta – te – ti – to – tu;
- da – de – di – do – du.

Na articulação podemos distinguir a articulação directa e a reversa. Na primeira é possível produzir a nota com precisão, como por exemplo “te-”. Pelo contrario, na articulação reversa, como por exemplo “le-“ e “-re”, as notas são menos precisas. Na articulação de repetição rápida, perde-se a articulação directa, predominando assim a reversa.

Capítulo 7. Diversificação da articulação

Uma vez que a articulação é algo pessoal, é necessário descobrir qual a melhor combinação de sílabas para cada músico. Desta forma, deve começar-se pelos movimentos originais, e pela experimentação, descobrir quais as consoantes e vogais que permitem uma maior agilidade e naturalidade nas passagens rápidas. Assim sendo, refiro algumas possibilidades a partir dos movimentos originais:

- te-ke, te-ke, te-ke, te-ke, te-ke;
- ta-ka, te-ke, ti-ki, to-ko, tu-ku;
- da-ka, de-ke, di-ki, do-ko, du-ku.

- te-re, te-re, te-re, te-re, te-re;
- ta-ra, te-re, ti-ri, to-ro, tu-ru;
- da-ra, da-re, da-ri, da-ro, da-ru;
- ka-ra, ka-re, ka-ri, ka-ro, ka-ru.

- le-re, le-re, le-re, le-re, le-re;
- la-ra, le-re, li-ri, lo-ro, lu-ru.

Existem ainda outros movimentos possíveis, os quais não descrevo. Após este trabalho de investigação, é tempo de descobrir quais as sílabas naturalmente mais velozes ou as sílabas que mais agradam ao flautista. De seguida, é necessário repeti-las até que fiquem velozes.

Ao repetir, de forma rápida, as sílabas do segundo e terceiro movimentos, surge naturalmente um tipo de articulação novo – a articulação de uma sílaba de três letras. São exemplos disto:

- tar – ter – tir – tor – tur;
- dar – der – dir – dor – dur;
- kar – ker – kir – kor – kur;
- gar - ger – gir – gor – gur;
- lar – ler – lir – lor - lur.

Todos os efeitos de língua são então compostos por uma primeira sílaba de articulação directa e por uma segunda de articulação reversa.

Capítulo 8. Função da língua, garganta e lábios

Durante a articulação direta, pela posição da língua, a máxima pressão de ar localiza-se por baixo do palato e perto dos dentes. Já durante a articulação reversa, devido ao recuo da língua, a maior pressão de ar situa-se na parte posterior da boca.

Existe ainda um terceiro tipo de articulação, em que esta não se efetua qualquer resistência à coluna de ar. Neste caso, a articulação é executada através da emissão de ar sem a utilização de língua e denomina-se articulação de pressão.

Modos da Diminuição

Capítulo 9 - Generalidades da diminuição

É fundamental perceber que a eficácia dos dedos depende de dois factores: da articulação e da arte de diminuir, sendo que ambas se complementam. Um músico que tenha um domínio exímio da articulação mas não possuir conhecimentos para diminuir, não terá sucesso. O contrário é igualmente verdade. Desta forma, é necessário saber que a arte de diminuir não é mais do que a diversificação de uma série de notas que são, por natureza, breves e simples.

Existem diferentes formas de diminuir, alterando três qualidades: o ritmo, a proporção e o desenvolvimento da melodia. Deste modo, consoante as características de cada uma destas qualidades, podemos classificar as diminuições em 4 grupos: simples, compostas, especiais e uniformes.

As diminuições são simples em ritmo caso se utilize apenas uma figura rítmica.

Uma diminuição é simples em proporção quando executada sem haver modificação do compasso indicado.

No que se refere ao desenvolvimento da melodia, uma diminuição é simples quando cada grupo de notas é semelhante entre si.

Capítulo 10 - Diminuições compostas

Foi explicado anteriormente que as diminuições simples apresentam figuras com o mesmo valor rítmico. Nas diminuições compostas em ritmo, são usadas diversas células rítmicas, como por exemplo, semínimas, colcheias e semi-colcheias.

Uma diminuição é simples em proporção quando o compasso se mantém, mas é composta quando existem variações de compasso.

Quanto ao desenvolvimento da melodia, uma diminuição é composta quando cada grupo de notas são diferentes entre si.

Capítulo 11 - Diminuições simples especiais e diminuições simples uniformes

Uma diminuição é simples especial quando esta é simples em relação a duas qualidades e composta em relação a outra. Acontece por exemplo, quando a diminuição é simples em relação ao desenvolvimento da melodia e à proporção, mas composta em relação ao ritmo ou quando é simples em relação ao tempo e ritmo, mas composta em relação ao desenvolvimento da melodia. Este tipo de ornamentação é denominado simples, mas especial. Contudo, é necessário ter precaução na classificação das diminuições como simples ou compostas.

Uma diminuição simples geral é aquela que é simples nos três aspectos: ritmo, tempo e o desenvolvimento da melodia.

Capítulo 12 - Diminuições compostas especiais e diminuições compostas uniformes

Uma diminuição composta especial é aquela que é composta em duas qualidades e simples noutra, ou seja, composta em relação ao desenvolvimento de melodia e tempo, mas simples no ritmo; ou quando é composta em relação ao ritmo e tempo, mas simples no desenvolvimento da melodia; ou composta no desenvolvimento da melodia e no ritmo, mas simples no tempo.

Uma diminuição composta uniforme é composta nas três qualidades: ritmo, tempo e desenvolvimento da melodia.

Após esta exposição, será muito mais fácil dominar a arte de diminuir, de uma forma genérica. Em seguida, serão demonstradas em pormenor todas as possibilidades das diferentes variedades de diminuições. Posteriormente será posto em prática através de exemplos para cada caso.

Exemplos da Diminuição

Essemplo del diminuir semplice in particular de minute & pportion i particular p essere cōposito de uie

Essemplo del diminuir semplice in particular de pportion e uie in particular p essere cōposte diminuir

Essemplo del diminuir semplice in particular de minute e uie in particular p essere cōposito de pportio

Essemplo del diminuir semplice general cioè de minute e uie & pportion

Essemplo del diminuir cōposito i particular de minute e uie i particular p essere semplice de pportio



Essemplo del diminuir cōposito i particular de pportio e uie i particular p essere semplice de minute

Essemplo del diminuir cōposito i particular de minute e uie i particular p essere semplice de pportio

Essemplo del diminuir cōposito general: general p essere cōposito de minute e uie e pportion

Capítulo 13 - Sobre a arte e prática de diminuir



Tendo discutido os princípios fundamentais da arte de diminuir, é tempo de discutir progressões e transições entre notas de diferentes intervalos: segunda, terceira, quarta, quinta e todos os outros maiores e menores.

Começaremos por analisar os intervalos de segunda, uma vez que estes são bastante úteis para a compreensão dos restantes intervalos. Os exemplos podem ser tocados em *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* ($\text{O} = \frac{3}{1}$) ou em *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* ($\text{C} = \frac{2}{1}$). É de ressaltar que com o símbolo  a pulsação corresponde à breve, enquanto que nos símbolos O e  a pulsação corresponde à semibreve. Todavia, uma vez que hoje em dia a maioria dos músicos e cantores apenas presta atenção à pulsação, ambas as possibilidades podem ser usadas, depois de entendidas.

De seguida, são exemplificados diferentes intervalos: terceiras, quartas e quintas, com notas de passagem e cadências. Nestas, por vezes, demonstro diminuições noutras divisões de compasso. Posteriormente, também instruo como diminuir em *Proportio Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$).

De forma a não se tornar enfadonho, limitar-me-ei às mesmas diminuições, mas com algumas diferenças de compasso ocasionais. Isto vai permitir que se possa tocar as mesmas diminuições na *Proportio Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) como nas outras proporções, o que será explicado depois das 4 regras. Estas instruções serão úteis em diversos casos. É de notar igualmente que em frente à indicação de compasso dos exemplos seguintes está indicada a forma básica da *Proportio Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$).

Antes de nos lançarmos na prática da diminuição, atentemos nas suas bases: primeiro, é necessário saber que toda a diminuição deve começar e acabar na mesma nota que a melodia original. Por exemplo, quando se quiser diminuir o intervalo de terceira ou qualquer outro sem notas de passagem, como dó-mi, dó-fá, dó-sol, ré-fá, mi-lá, mi-mi, fá-fá, deve-se iniciar a diminuição na primeira nota original, seja ela qual for, ou na sua oitava. No final, deve-se proceder de igual forma com a direção da melodia (ascendente ou descendente), fazendo-se respeitar a melodia original. Desta forma, o resultado será um ornamento elegante.

Para que haja uma maior liberdade na elaboração de diminuições, são possíveis duas ou três exceções à regra. Primeiro, quando a melodia base termina com um intervalo sem notas de passagem, é possível dividir a sua forma básica. Por exemplo,  pode ser diminuído desta forma: . Contudo, esta exceção deve ser utilizada com cautela, uma vez que pode levar facilmente a diminuições erradas. É de notar que, quando um bom cantor, na possibilidade de *coloratura*, segue a sua inspiração, mesmo quando sabe que

podem existir falhas. A *coloratura* avança tão depressa e claramente que, por vezes, uma falha pode não ofender o ouvido. Em suma, o objetivo final das diminuições não é mais do que embelezar uma melodia. Por esta razão, devemos imitar o cantor.

Existem ainda mais duas possibilidades de exceção às regras: variar o início ou o final da diminuição com ritmo sincopado. Contudo, existe também o risco de cometer erros, muitas vezes impossíveis de evitar em diminuições rápidas. Esta é a razão pela qual é permitida tanta liberdade.

Pode-se constatar desta forma que a Primeira Regra é a base de todas as outras, mas muito mais poderá ainda ser dito. No início de cada Regra, é indicado o compasso apropriado. Contudo, é de notar que, embora não esteja sempre escrita, esta indicação serve para todos os exemplos deste tipo.

De seguida, é aplicado o mesmo princípio para a *Proportio Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$). Devem-se tratar os intervalos de segunda, terceira, quarta e quinta da mesma forma. Podem ser encontrados diversos exemplos nas margens que mostram como se deve tocar determinados modos de diminuir de outro modo. Estes estão indicados de modo a que se possam utilizar as diminuições em tonalidades não representadas nos exemplos. Os exemplos das margens apenas estão presentes na Primeira Regra, embora possam ser aplicados a todos os outros. Seguem-se então alguns exemplos de diminuições.

Capítulo 14. Primeira Regra - Como diminuir nos tempos simples

Para diminuir sobre a *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) a partir da Primeira Regra, deverá ser formada uma proporção *Subsesquialtera* ($\frac{2}{3}$), ou seja, uma proporção constituída por dois números diferentes, ou seja, desiguais. A *Subsesquialtera* ($\frac{2}{3}$) é uma proporção de menor desigualdade, pois é constituída por dois números diferentes, em que o segundo é maior do que o primeiro: $\frac{2}{3} = 2:3$. Desta forma, enquanto, um compasso na proporção *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) contém três semibreves, na *Subsesquialtera* contém apenas duas.

Pode ainda dar-se uma outra proporção, denominada *Sesquitertia* ($\frac{4}{3}$). Esta é uma proporção de maior desigualdade, pois o numerador é maior que o denominador. Para realizar esta proporção, deve-se duplicar o valor de todas as figuras rítmicas. Por exemplo, se quatro semínimas forem alteradas para mínimas obteremos a proporção desejada, pois a *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) leva o tempo de três mínimas. Em seguida descreverei alguns exemplos da *Sesquitertia* ($\frac{4}{3}$).

Capítulo 15. Segunda Regra - Como diminuir na proporção sesquiquarta

A proporção *Sesquiquarta* ($\frac{5}{4}$), consiste em diminuir numa razão de 5/4. Quando esta proporção é seguida por uma proporção *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$), obtemos uma proporção *Subsesquiquinta* ($\frac{5}{6}$). Ainda não abordei o prefixo “-sub”. Este é utilizado quando o numerador for menor do que o denominador.

Não mencionei a origem ou propósito destas diversas proporções, pois o nosso objetivo não é científico mas sim prático. O pouco que referi sobre elas será suficiente para que seja possível executar a diminuição. Se desejar aprender mais sobre as proporções, deverá consultar os autores que as descreveram em detalhe.

Seguem-se exemplos da diminuição na proporção *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) na Terceira Regra.

Capítulo 16. Terceira Regra - Como diminuir na proporção sesquialtera

Neste capítulo é ensinado a diminuir na proporção *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$). Esta consiste num numerador que contém 1,5 vezes o denominador – 3:2, 6:4 e 9:6. Por exemplo, a diminuição terá 6 semínimas enquanto que a versão não diminuída terá quatro semínimas.

Prosegue-se uma outra regra que diz respeito à proporção *Super tripartiente quarta* ($\frac{7}{4}$). Neste tipo de proporção a razão é de 7:4, de concretização muito difícil será instruído sobre as suas características e desenvolvimento com exemplos de todo o tipo de intervalos e cadências diferentes.

Capítulo 17. Quarta Regra - Como diminuir na proporção super tripartiente quarta

A Quarta Regra refere-se à diminuição na proporção *Super tripartiente quarta* ($\frac{7}{4}$), formando uma proporção de 7 semínimas para cada semibreve, resultando numa razão de 7:4. Quando esta proporção é seguida por uma proporção *Sesquialtera* ($\frac{3}{2}$), obtém-se a proporção *Sesquieste* ($\frac{7}{6}$).

Demonstra-se ainda a proporção *Dupla*, que resulta de uma razão de $\frac{8}{4}$ ou $\frac{4}{2}$. Para simplificar esta proporção deve ser consultada a Primeira Regra, na qual altera-se o valor das notas consoante o compasso indicado. Desta feita, ao substituir semínimas por mínimas, alcança-se a proporção desejada – $\frac{8}{4}$ ou $\frac{4}{2}$.

Capítulo 18. Explicação dos exemplos marginais da primeira regra

Quando na Primeira Regra é feita a diminuição da segunda ascendente, são apresentados exemplos na margem do pentagrama. Tratam-se de outros intervalos que podem ser diminuídos utilizando os exemplos apresentados. Para tal, basta alterar a última nota da diminuição exemplificada.



Os exemplos do número 13 poderão ainda ser usados com uma terceira ascendente ou uma segunda descendente.

Quando é diminuída uma terceira ascendente, os exemplos no início do pentagrama número 6 demonstram que estes também podem ser usados na segunda ascendente ou no uníssono.



Quando é diminuída a terceira descendente, os exemplos no início do pentagrama do número 4 mostra que estas diminuições servirão igualmente para a segunda ascendente, quarta descendente e quinta descendente, bem como qualquer outro intervalo descendente.



É descrito somente o que é necessário, pois certamente já compreendeu a complexidade que envolve a arte de diminuir.



Seguem-se, na quarta ascendente, os exemplos do número 7 que podem ser usados na segunda ascendente e terceira descendente com nota de passagem.

Nas diminuições da quarta descendente, o número 3 demonstra a possibilidade de usar essas diminuições no uníssono com notas de passagem.

Capítulo 19. Possibilidades da diminuição

Após terem sido introduzidas as especificidades da diminuição, apenas da inteligência e pressão depende a arte de aplicar o que aprendeu.

Quando são examinados os exemplos da Primeira Regra, é evidente que todos os intervalos ascendentes e descendentes podem ser aplicados às restantes Regras. Para tocar uma diminuição simples de uma segunda ascendente, é necessário ter em atenção os exemplos na margem do pentagrama. Tome como medida a semibreve e preste atenção à pulsação. Esta é a forma de tocar diminuições de uma forma bastante rica, mas também simples.

Existem possibilidades infinitas de tocar diferentes diminuições. Contudo, não são exemplificadas devido à sua complexidade. Do ponto de vista prático e seguindo as instruções do método, será possível diminuir facilmente da maneira que desejar. São enumerados todos os exemplos para que facilitar a sua referência.

No início deste livro é referido que a semibreve é usada em diferentes proporções. Evidenciarei de seguida de que forma qualquer mínima contida numa semibreve pode também ser dividida em diferentes proporções. Os exemplos podem também ser utilizados numa diminuição que comece e acabe na mesma nota, sendo bastantes úteis para as diminuições das semibreves e das breves.

Capítulo 20. Como diminuir qualquer sucessão de notas

Para diminuir uma terceira menor ascendente com nota de passagem apenas em colcheias e num tempo regular, deve consultar a Primeira Regra, nomeadamente a quarta forma do número 11 sobre terceiras ascendentes. Aqui é exposto o resultado. No exemplo, uma segunda ascendente segue-se à terceira ascendente.



Poderá ainda visualizar duas mínimas em uníssono ligadas. Esta diminuição é descrita nas diminuições de segunda ascendente do número 4, no quarto exemplo. A cadência foi construída de acordo com o segundo exemplo da cadência número 1. Em passagens semelhantes é possível transpor as

Capítulo 22. Como diminuir a máxima, a longa e a breve

Irá recordar-se que, no exemplo prévio, adicionando as primeiras duas semibreves em uníssono obtemos uma breve. Como foi demonstrado, pelo mesmo princípio é possível diminuir entre estas duas semibreves. Da mesma forma deve proceder para diminuir sobre uma máxima, longa ou breve. Assim, quando quiser diminuir uma nota longa, deve repetir a diminuição até completar o tempo da nota original. Esta regra aplica-se a todas as notas com duração maior que a semibreve. Tendo em conta este princípio, podemos concluir que a Primeira Regra é o fundamento de todas as outras. Adicionalmente, poderá tocar todas as diminuições da Primeira Regra noutra proporção ou pulsação que pretenda.

Todavia, para diminuir em diferentes proporções, deve ser escolhida uma diferente para cada intervalo, fazendo com que as suas diminuições sejam mais agradáveis e ricas em variedade. Conclui-se assim este tema. Foram explicadas detalhadamente as ferramentas que permitem diminuir. Serão abordadas de seguida a arte e ciência do virtuosismo.

Modo virtuoso

Capítulo 23. A arte de tocar flauta de bisel

Aqui serão dadas instruções para tocar de forma virtuosa. Como esclarecido no primeiro capítulo, o nosso objectivo é imitar a voz humana. Desta forma, existem três características indispensáveis: a imitação, a pressão e o trilo. Estas serão explicadas no próximo capítulo. Apesar da imitação ser a mais importante, todas são dependentes entre si. Por este motivo, ensina-se em primeiro lugar como imitar e a pôr em prática a imitação. De seguida serão abordadas a pressão e o trilo.

Capítulo 24. A imitação da voz humana, a pressão e os trilos

A imitação da voz humana depende da arte do executante, a pressão depende do sopro e os trilos do movimento dos dedos. De modo a imitar a voz humana, deve-se imitar a natureza das palavras (já demonstrado no segundo capítulo), no qual é afirmado que o sopro deve ser proporcional à voz humana, para cada palavra. Assim, a imitação de uma mesma nota deve ter os mesmos efeitos que a voz humana, sejam eles suaves ou vivaços.

Adicionalmente, como foi anteriormente referido, a imitação depende da pressão e dos trilos, uma vez que a pressão deriva do sopro. Desta forma, se a imitação é suave, graciosa ou calorosa, a pressão e os trilos terão de ter a mesma característica. É difícil explicar os diferentes efeitos da pressão, sem abordar a linguagem. Se quiser efetuar um sopro de pressão extrema, é necessário soprar primeiro pianíssimo e depois fortíssimo. Apenas desta forma se pode conhecer o efeito de pressão extrema. Assim, deve-se proceder a um sopro intermédio, aumentando-o ou diminuindo-o consoante a ocasião.

No que se refere aos trilos, estes são fáceis de explicar, uma vez que os seus efeitos não se demonstram apenas com a linguagem, mas também com a regra figurativa, tal como a imitação. O trilo não é nada mais do que uma outra forma de ornamentar. Quando se efectuam trilos em diferentes notas, estas podem variar um tom, meio tom ou mesmo uma terceira acima ou abaixo. Desta forma, iremos ter três tipos de trilos:

- Aumentada – Variação de uma terceira;
- Intermédia – Variação de um tom;
- Suave – Variação de meio tom.

Foi assim abordado todo o conhecimento necessário à imitação, pressão e trilo. O próximo capítulo será dedicado à Regra Figurativa.

Capítulo 25. Dedilhações dos trilos

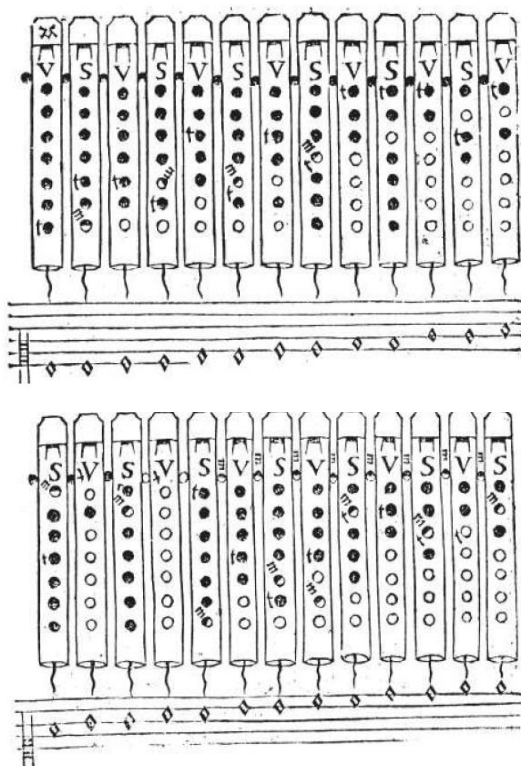
A forma de explicar as regras dos trilos (Regra Figurativa) é igual à utilizada no Capítulo 3, em que é explicado como tocar todas as notas da flauta de bisel, através de esquemas. Apesar de apenas estar demonstrada uma flauta de um construtor, esta terá um “V” – para quando a imitação tiver de ser com vivacidade – ou uma letra “S” – para quando a imitação tiver de ser com suavidade. Desta forma, quando a imitação for vivaça, assim será a ornamentação. Se suave, também assim será a ornamentação. Ainda indicarei com a letra “t”, qual o orifício que deverá ser movido, ou seja, coberto e descoberto rapidamente.

A pressão do sopro também deverá variar entre o vivo e o suave, de acordo com a experiência e gosto pessoal.

Na regra dos trilos aparecem certos orifícios meio fechados. Não existindo uma regra especial, deverá proceder como indicado no Capítulo 4, exercitando e ajustando estes orifícios consoante o que melhor lhe soar ao ouvido. Quando a Natureza falha, a arte deve corrigir. Desta forma, e com tudo o que foi dito anteriormente, deverá estar apto a, com o seu bom gosto, arranjar alternativas de modo a chegar ao seu objectivo, tal como mostra a figura.

Note ainda que, para tocar uma nota suave, poderá abrir um pouco o orifício e soprar com menos pressão, apesar de eu não indicar todos os orifícios.

Regra figurativa



Poderá afirmar, com toda a razão, que não é indicado quando nem como deverá ser excutada a imitação, pressão e trilos nas diminuições ou a vivacidade e a suavidade nas obras. Como tenho dito, o seu mestre será o cantor. Este, antes de cantar, debruça-se sobre a natureza das palavras. Se se tratarem de palavras alegres, ele terá um registo vivo e de regozijo. Todavia, se tratar de um lamento, pensando nas palavras, ele cantará com suavidade e tristeza. Como foi dito anteriormente, deve ser sempre utilizada a imitação: quando as palavras forem alegres ou lamentosas, também deverá tocar de forma viva ou triste, respetivamente.

O autor termina *Opera intitulata Fontegara* da seguinte forma:

“Não penso em alongar-me mais, pois sempre fui apologista da brevidade. Agora ofereço-lhe este trabalho e rezo a Nosso Senhor para que o aceite com boa vontade e afeto. Se contiver erros, prego pela vossa indulgência e que se lembre que foi por si que passei sacrifícios para escrever este livro. Nesse caso, peço-lhe, bondoso leitor, que não me culpe a mim, mas sim o meu pouco conhecimento, aceitando a minha boa vontade. Saudações.”

ANEXO B - ANCOR CHE COL PARTIRE

Ancor che col partire

Cipriano de Rore (1515-1565)

The musical score is presented in a system of six staves. The top two staves are for the lute, with the first staff labeled 'Gonçalo Freire' and the second 'Giovanni Battista Bovicelli'. The remaining four staves are for voices, labeled 'Cantus', 'Altus', 'Tenor', and 'Bassus' from top to bottom. The music is in a 4/4 time signature. The lute parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts are more melodic and sustained. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the lute and various clefs for the voices.

3

Musical score for measures 3 and 4. The score is written for six parts: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). The G.F. and G.B.B. parts feature a triplet of eighth notes in measure 3, followed by a quarter note and a half note in measure 4. The C. part has a quarter note in measure 3 and a half note in measure 4. The A. part has a quarter note in measure 3 and a half note in measure 4. The T. part has a whole note in measure 3 and a half note in measure 4. The B. part has a quarter note in measure 3 and a half note in measure 4.

5

Musical score for measures 5 and 6. The score is written for six parts: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). The G.F. and G.B.B. parts feature a triplet of eighth notes in measure 5, followed by a quarter note and a half note in measure 6. The C. part has a quarter note in measure 5 and a half note in measure 6. The A. part has a quarter note in measure 5 and a half note in measure 6. The T. part has a whole note in measure 5 and a half note in measure 6. The B. part has a quarter note in measure 5 and a half note in measure 6.

The image displays a musical score for six voices: G.F. (Guitarra Flauta), G.B.B. (Guitarra Basso), C. (Canto), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Baixo). The score is divided into two systems, starting at measures 6 and 8. The G.F. part features complex rhythmic patterns and ornaments, while the other parts provide harmonic support.

System 1 (Measures 6-7):

- G.F.:** Treble clef, 6/8 time signature. Measure 6 contains a sixteenth-note run with a '6' ornament. Measure 7 continues with a similar pattern.
- G.B.B.:** Treble clef. Measure 6 has a half note followed by a quarter note. Measure 7 has a half note followed by a quarter note.
- C.:** Treble clef. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note.
- A.:** Treble clef. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note.
- T.:** Treble clef. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note.
- B.:** Bass clef. Measure 6 has a half note. Measure 7 has a half note.

System 2 (Measures 8-9):

- G.F.:** Treble clef, 6/8 time signature. Measure 8 contains a sixteenth-note run with '6' and '5' ornaments. Measure 9 continues with a similar pattern.
- G.B.B.:** Treble clef. Measure 8 has a half note followed by a quarter note. Measure 9 has a half note followed by a quarter note.
- C.:** Treble clef. Measure 8 has a half note. Measure 9 has a half note.
- A.:** Treble clef. Measure 8 has a half note. Measure 9 has a half note.
- T.:** Treble clef. Measure 8 has a half note. Measure 9 has a half note.
- B.:** Bass clef. Measure 8 has a half note. Measure 9 has a half note.

Musical score for guitar and voice, measures 9 and 10. The score is written for guitar (G.F. and G.B.B.), voice (C., A., T., B.), and bass (B.).

Measure 9:

- G.F. (Guitar):** Treble clef, 2/4 time. Features a complex melodic line with a 7th fret barre and a 5th fret barre.
- G.B.B. (Guitar):** Treble clef, 2/4 time. Features a simpler melodic line.
- C. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- A. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- T. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- B. (Voice):** Bass clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.

Measure 10:

- G.F. (Guitar):** Treble clef, 2/4 time. Features a complex melodic line with a 5th fret barre.
- G.B.B. (Guitar):** Treble clef, 2/4 time. Features a complex melodic line with a 5th fret barre.
- C. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- A. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- T. (Voice):** Treble clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.
- B. (Voice):** Bass clef, 2/4 time. Features a simple melodic line.

12

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

13

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

15

Musical score for measures 15-16. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). Measures 15 and 16 are indicated by a bracket on the left. The G.F. and G.B.B. parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The C. part has a few notes, A. has a whole note, T. has a half note with a slur, and B. has a whole note.

16

Musical score for measures 17-18. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). Measures 17 and 18 are indicated by a bracket on the left. The G.F. part has a sixteenth-note run with a slur and a '6' marking. The G.B.B. part has a similar run with a slur and a '7' marking. The C. part has a whole note, A. has a whole note, T. has a half note with a slur, and B. has a whole note.

17

G.F.
G.B.B.
C.
A.
T.
B.

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. Measures 17-18 are marked with a '17' at the beginning. The first two staves, G.F. and G.B.B., feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The remaining staves (C., A., T., B.) have simpler, more spaced-out notes, with some measures containing rests.

18

G.F.
G.B.B.
C.
A.
T.
B.

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. Measures 19-20 are marked with a '18' at the beginning. The first two staves, G.F. and G.B.B., show a continuation of the rhythmic complexity from the previous system. The other staves (C., A., T., B.) continue with their respective parts, including some rests and simple melodic lines.

20

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

21

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

The image displays a musical score for two measures, 23 and 24. The score is organized into two systems, each with six staves. The staves are labeled as follows: G.F. (Guitarra Flauta), G.B.B. (Guitarra Basso), C. (Canto), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Baixo).
Measure 23: The G.F. and G.B.B. staves feature complex rhythmic patterns with sixteenth notes and sixteenth rests, marked with a '6' indicating a sixteenth rest. The vocal staves (C., A., T., B.) contain simple, sustained notes.
Measure 24: The G.F. and G.B.B. staves continue with similar rhythmic complexity, marked with a '7' indicating a seventeenth rest. The vocal staves (C., A., T., B.) continue with simple, sustained notes, including a sharp sign (#) on the Alto staff.

Musical score for guitar and voice, measures 25-27. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 25 and 26, and the second system covers measures 27 and 28. The instruments are labeled G.F. (Guitar), G.B.B. (Guitar/Bass), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The guitar parts (G.F. and G.B.B.) feature complex rhythmic patterns, including a 7-measure run in measure 26 and a 6-measure run in measure 28. The vocal parts (T. and B.) provide harmonic support with sustained notes and rests. The C. and A. parts have simpler melodic lines, with the C. part featuring a long note in measure 28.

25

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

7

27

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

6

The image displays a musical score for two measures, 28 and 29. The score is arranged in two systems, each with six staves. The staves are labeled G.F., G.B.B., C., A., T., and B. from top to bottom. Measure 28 features a G.F. staff with a sixteenth-note scale-like passage, a G.B.B. staff with a similar but more rhythmic pattern, and the C., A., T., and B. staves with sparse, sustained notes. Measure 29 continues the G.F. and G.B.B. patterns, with the C., A., T., and B. staves providing harmonic support through sustained notes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

30

Musical score for measures 30-31. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The G.F. staff features a triplet of eighth notes in measure 30. The G.B.B. staff has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The C. staff has a simple harmonic line. The A. staff has a melodic line with eighth notes. The T. staff has a simple harmonic line. The B. staff has a simple harmonic line.

31

Musical score for measures 31-32. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The G.F. staff features a sixteenth-note run in measure 31 and a sixteenth-note run in measure 32. The G.B.B. staff has a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The C. staff has a simple harmonic line. The A. staff has a melodic line with eighth notes. The T. staff has a simple harmonic line. The B. staff has a simple harmonic line.

The image displays two systems of a musical score, measures 33 and 34. Each system consists of six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass).
Measure 33: The G.F. staff features a sixteenth-note scale with a sixteenth-measure rest, followed by a sixteenth-note triplet. The G.B.B. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The C. staff has a half note, a quarter note, and a half note. The A. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The T. staff has a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The B. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.
Measure 34: The G.F. staff has a sixteenth-note scale with a sixteenth-measure rest, followed by a sixteenth-note triplet and a seven-measure rest. The G.B.B. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The C. staff has a half note, a quarter note, and a half note. The A. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The T. staff has a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The B. staff has a dotted quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note.

35

Musical score for measures 35-36. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Measure 35 features a complex rhythmic pattern in the G.F. and G.B.B. staves, with a five-measure rest indicated by a '5' above the staff. The C. staff has a long note with a slur. The A. staff has a series of notes with a slur. The T. staff has a series of notes with a slur. The B. staff has a series of notes. Measure 36 continues the patterns from measure 35.

36

Musical score for measures 37-38. The score is written for six staves: G.F. (Guitar/Fiddle), G.B.B. (Guitar/Bass/Banjo), C. (Cello), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Measure 37 features a series of notes in the G.F. and G.B.B. staves, with a sharp sign above the staff. The C. staff has a series of notes with a sharp sign. The A. staff has a series of notes. The T. staff has a series of notes. The B. staff has a series of notes. Measure 38 continues the patterns from measure 37.

The image displays two systems of musical notation, labeled 38 and 39. Each system consists of six staves, labeled G.F., G.B.B., C., A., T., and B. from top to bottom. The notation is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The G.F. and G.B.B. staves are in treble clef, while the C., A., T., and B. staves are in various clefs (treble for C and A, alto for T, and bass for B). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The G.F. staff in measure 38 has a '5' below it, and in measure 39, it has '6' and '6' above it. The G.B.B. staff in measure 39 has a '5' above it. The C., A., T., and B. staves have simpler, more sustained notes, often with long horizontal lines indicating sustained sounds or specific articulation. The page number 99 is centered at the bottom.

40

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

41

G.F.

G.B.B.

C.

A.

T.

B.

ANEXO C - O FELICI OCCHI MIEI

O felici occhi miei

Jacques Arcadelt (1505 - 1568)

The musical score is written for six voices: Gonçalo Freire, Diego Ortiz, Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score consists of six staves, each with a vocal line. The music is in a simple, homophonic style, with the voices moving in parallel motion. The lyrics are "O felici occhi miei".

Gonçalo Freire

Diego Ortiz

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

The image displays two systems of musical notation for a voice and piano piece. The first system covers measures 4 and 5, and the second system covers measures 6 and 7. The vocal parts are labeled G. F. (Soprano), D. O. (Alto), C. (Tenor), A. (Soprano), T. (Tenor), and B. (Bass). The piano accompaniment is shown in the bottom staff of each system. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated above the vocal staves. Fingerings are marked with numbers 5 and 6. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

8

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This musical system covers measures 8 and 9. It features six staves: G. F. (Guitarra Flauta), D. O. (Dulzina Organo), C. (Canto), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Basso). The G. F. and D. O. parts are highly active, with the G. F. part containing a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts (C., A., T., B.) are more melodic and sustained, with the Tenor part starting on a lower register (indicated by an '8' below the staff).

10

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This musical system covers measures 10 and 11. It features the same six staves as the previous system. The G. F. and D. O. parts continue with their intricate rhythmic patterns. The vocal parts (C., A., T., B.) show a change in melodic direction, with some notes marked with a sharp sign (#). The system concludes with a double bar line and repeat signs in the G. F. and D. O. staves.

12

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 12, 13, and 14. It features six staves: Soprano (G. F.), Alto (D. O.), Contralto (C.), Tenor (A.), Bass (T.), and Bassoon (B.). The Soprano and Alto parts have rests in measure 12. The Tenor part has an 8-measure rest in measure 12. The Bassoon part has a whole rest in measure 12. The music begins in measure 13 with various rhythmic patterns across the vocal and instrumental parts.

15

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 15, 16, and 17. It features the same six staves as the previous system. Measure 15 is characterized by a complex melodic line in the Soprano part with sixteenth-note runs and sixteenth-note rests, marked with '6' above the notes. The Alto part has a similar rhythmic pattern. The Contralto part has a whole note chord in measure 15 and a half note chord in measure 16. The Tenor part has a whole note chord in measure 15 and a half note chord in measure 16. The Bassoon part has a whole note chord in measure 15 and a half note chord in measure 16.

17

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system contains measures 17 and 18. It features five staves: G. F. (Guitar/Fiddle), D. O. (Dobro/Organ), C. (Cello), A. (Alto), and T. (Tenor). The bass line (B.) is also present. The music is in a minor key and 4/4 time. Measure 17 shows a complex rhythmic pattern in the G. F. and D. O. parts, while the vocal parts (C., A., T., B.) are mostly sustained notes. Measure 18 continues this pattern with some melodic movement in the G. F. and D. O. parts.

19

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system contains measures 19 and 20. It features the same five staves as the previous system. Measure 19 shows a more active melodic line in the G. F. and D. O. parts, with the vocal parts (C., A., T., B.) providing harmonic support. Measure 20 continues the melodic development in the instrumental parts.

20

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 20 and 21. It features six staves: G. F. (Guitar/Fiddle), D. O. (Double Oboe), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). The G. F. staff is highly active with sixteenth-note runs. The D. O. staff has a melodic line with a sharp sign. The C. staff has a few notes, including a sharp sign. The A. staff has a few notes, including a double bar line. The T. staff has a few notes, including an 8-measure rest. The B. staff has a few notes.

22

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 22 and 23. It features six staves: G. F. (Guitar/Fiddle), D. O. (Double Oboe), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Trumpet), and B. (Bass). The G. F. staff has sixteenth-note runs with sixteenth-note beams. The D. O. staff has a melodic line with sixteenth-note beams. The C. staff has a few notes. The A. staff has a few notes. The T. staff has a few notes, including an 8-measure rest. The B. staff has a few notes.

24

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The G. F. part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a five-measure rest in measure 25. The D. O. part has a similar rhythmic pattern. The C. part consists of whole notes. The A. part has quarter notes. The T. part has half notes. The B. part has whole notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

26

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. The G. F. part has a five-measure rest in measure 26 followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The D. O. part has a similar rhythmic pattern. The C. part has whole notes. The A. part has quarter notes. The T. part has half notes. The B. part has whole notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

28

G. F.

D. O.

C.

A.

T.

B.

29

G. F.

D. O.

C.

A.

T.

B.

31

G. F.

D. O.

C.

A.

T.

B.

33

G. F.

D. O.

C.

A.

T.

B.

35

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 35 and 36. It features six staves: G. F. (Guitar/Fiddle), D. O. (Double Oboe), C. (Clarinet), A. (Alto Saxophone), T. (Tenor Saxophone), and B. (Bass). The G. F. and D. O. parts are highly active, with the G. F. part including a five-fingered scale run in the second measure. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and sustained notes.

37

G. F.
D. O.
C.
A.
T.
B.

This system of musical notation covers measures 37 and 38. It features the same six staves as the previous system. The G. F. part is particularly prominent in measure 37, featuring a six-fingered scale run. The D. O. part has a long, sustained note in measure 37. The other instruments continue to provide harmonic support with various rhythmic patterns and sustained notes.

39

G. F.

D. O.

C.

A.

T.

B.

5

The musical score consists of six staves, each labeled with a voice part: G. F. (Guitarra Flauta), D. O. (Domingo Ocho), C. (Canto), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Basso). The music is written in a single system. The G. F. part features a complex rhythmic pattern with a fermata over a group of notes, marked with the number '5'. The D. O. part has a similar rhythmic pattern. The C. and A. parts have simpler, more melodic lines. The T. part has a long, sustained note with a fermata. The B. part has a simple, low-line melody. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

ANEXO D - NIÑA ERA LA INFANTA

Niña era la infanta

Anónimo (CMBN)
Diminuições: Gonçalo Freire

♩ = 75

Recorder

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

2

5

6

Rec.

C.

A.

T.

B.

3

Rec.

C.

A.

T.

B.

5

Rec.

C.

A.

T.

B.

6

Rec. C. A. T. B.

Detailed description: This system contains measures 6 and 7. The Recorder part (Rec.) starts with a 6-measure slur over the first six notes and a 7-measure slur over the next seven notes. The Chorus parts (C, A, T, B) are simpler, with fewer notes and rests. The time signature changes from 3/2 to 3/4 at the end of measure 7.

8

Rec. C. A. T. B.

Detailed description: This system contains measures 8 and 9. The Recorder part (Rec.) has a 6-measure slur over the first six notes. The Chorus parts (C, A, T, B) are simpler, with fewer notes and rests. The time signature changes from 3/4 to 4/2 at the end of measure 9.


9

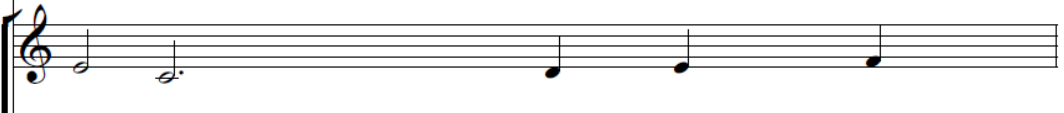
Rec. C. A. T. B.


10

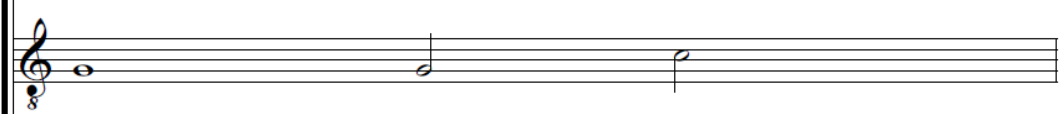
Rec. C. A. T. B.

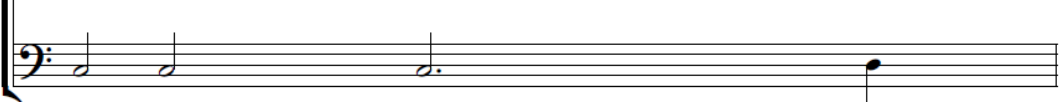
11

Rec. 

C. 

A. 

T. 

B. 

12

Rec. 

C. 

A. 

T. 

B. 

13

Rec.

C.

A.

T.

B.

14

Rec.

C.

A.

T.

B.

15

Rec.

C.

A.

T.

B.

16

Rec.

C.

A.

T.

B.

ANEXO E - COMMISSA MEA PAVESCO

Commissa mea pavesco

Filipe Magalhães (c. 1571-1652)
Diminuições: Gonçalo Freire

The musical score is written for seven parts: Treble Recorder, Cantus 1, Cantus 2, Altus 1, Altus 2, Tenor, and Bassus. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Treble Recorder and Cantus 1 parts play the same melodic line, which begins with a rest in the first measure. Cantus 2 enters in the third measure with a half note. Altus 1 and Altus 2 play a rhythmic accompaniment of quarter notes, starting in the first measure. The Tenor and Bassus parts have rests for the first four measures, with the Tenor part having a final note in the fifth measure.

6

6

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system contains measures 6 through 9 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The score is written for seven staves: a top staff (likely piano), C1 (clarinet 1), C2 (clarinet 2), A1 (alto saxophone), A2 (alto saxophone), T. (tenor saxophone), and B. (bass saxophone). Measure 6 features a piano melody with a half note G4, a whole rest, and a quarter note B4. Measures 7-9 show more complex piano and saxophone textures.

10

10

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. Measure 10 begins with a piano melody featuring a sixteenth-note triplet and a quintuplet. The saxophones (C1, C2, A1, A2, T., B.) provide harmonic support with various rhythmic patterns. Measure 11 has a piano melody with a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Measure 12 features a piano melody with a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Measure 13 shows a piano melody with a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4.

14

C1

C2

A1

A2

T.

B.

18

C1

C2

A1

A2

T.

B.

23

6 6 6

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 23, 24, and 25. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a complex melodic line with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, marked with '6' above and below. Below it are five vocal staves: C1 (Soprano), C2 (Alto), A1 (Tenor 1), A2 (Tenor 2), and T. (Tenor 3), all with treble clefs. The B. (Bass) staff is at the bottom with a bass clef. The key signature has one sharp (F#).

26

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 26, 27, 28, and 29. It continues the vocal parts from the previous system. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a melodic line with eighth-note runs and quarter-note chords. Below it are five vocal staves: C1 (Soprano), C2 (Alto), A1 (Tenor 1), A2 (Tenor 2), and T. (Tenor 3), all with treble clefs. The B. (Bass) staff is at the bottom with a bass clef. The key signature has one sharp (F#).

30

C1

C2

A1

A2

T.

B.

36

C1

C2

A1

A2

T.

B.

39

5

C1

C2

A1

A2

T.

B.

8

Detailed description: This system of musical notation covers measures 39 to 43. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with a five-measure phrase starting with a slur and a '5' above it, followed by a series of sixteenth-note runs. The vocal parts (C1, C2, A1, A2, T., B.) are arranged in a choir setting. The bass line (B.) provides a steady accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

44

6 6

C1

C2

A1

A2

T.

B.

8

Detailed description: This system of musical notation covers measures 44 to 48. The top staff (treble clef) continues the melodic line with a six-measure phrase starting with a slur and a '6' below it, followed by another six-measure phrase. The vocal parts (C1, C2, A1, A2, T., B.) continue their respective parts. The bass line (B.) remains consistent. The key signature has one sharp (F#).

48



C1

C2

A1

A2

T.

B.

52



C1

C2

A1

A2

T.

B.

56

56

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 56, 57, and 58. The key signature has one sharp (F#). The top staff (treble clef) begins with a whole rest in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58 that includes two triplet markings. The C1 staff (treble clef) has a whole rest in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58. The C2 staff (treble clef) has a melodic line in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58. The A1 staff (treble clef) has a melodic line in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58. The A2 staff (treble clef) has a whole rest in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58. The T. staff (treble clef) has a melodic line in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58. The B. staff (bass clef) has a melodic line in measure 56, followed by a quarter rest in measure 57, and then a melodic line in measure 58.

59

59

C1

C2

A1

A2

T.

B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 59, 60, and 61. The key signature has one sharp (F#). The top staff (treble clef) begins with a melodic line in measure 59 that includes a triplet marking, followed by a melodic line in measure 60 that includes a sextuplet marking, and then a melodic line in measure 61 that includes a sextuplet marking and a quintuplet marking. The C1 staff (treble clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61. The C2 staff (treble clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61. The A1 staff (treble clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61. The A2 staff (treble clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61. The T. staff (treble clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61. The B. staff (bass clef) has a melodic line in measure 59, followed by a melodic line in measure 60, and then a melodic line in measure 61.

ANEXO VI - DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE

Psalm 129

♩=80

De Profundis

Estêvão Lopes Morago
Diminuições: Gonçalo Freire

De___ pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, de___pro-fun

De___ pro - fun - dis cla - ma -

De___

De___ pro

9

dis___

cla - ma - - vi, de___

- vi, de pro - fun - dis cla - ma - vi, cla - ma -

___ pro - fun - - - dis cla - ma - vi, ___ cla - ma - vi, ___

fun - dis cla - ma - - - - vi, de___ pro -

15

pro - fun - dis cla - ma -
 - vi, de pro - fun - dis cla - ma - vi,
 de pro fun - dis cla - ma -
 - fun - dis, de pro - fun - dis cla -

21

- - - vi, de pro - fun - dis cla -
 de pro - fun - dis cla - ma - vi, cla -
 vi, de pro - fun - dis cla - ma - vi,
 ma - vi, cla - ma - vi, de pro -

28

ma - - vi ad te, Do - mi - ne,
ma - - - - vi ad te, Do - mi -
cla - ma - - - vi ad te,
fun - - - dis cla - ma - vi ad te,

32

Do - - - - mi - - - ne,
ne, Do - - - - mi - ne,
Do - - - - mi - - - ne,
Do - - mi - - - - - - - - - - - - ne,

36

5

Do - - - - -

Do - - - - - mi - ne, ex -

8

Do - - - - -

Do - - - - -

40

- mi - ne, ex - au - di

au - di vo - cem me - am,

8

- mi - ne, ex - au - di vo - cem me -

-mi - ne, ex -

45

vo - cem me - - - - am, ex - au - di

ex - au - di vo - cem me -

am, vo -

au - di vo - - - - - am,_____

50

vo - cem me - - - am, vo - cem me - am, ex -

am, ex - au - di vo - cem me - - - -

- cem_____ me - am, ex - au - di vo - cem me - am,

me - - - am, ex - au - di vo - cem

56

au - di vo - - cem me - - - - am.
- am, ex - au - di vo - - cem me - - am.
me - am.
me - am, vo - cem me - - - am.