

**VINÍCIUS ROSA DOS SANTOS CHIARONI**

**TACTUS E TEMPO:**

Aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII

**FLORIANÓPOLIS/SC**

**2020**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**VINÍCIUS ROSA DOS SANTOS CHIARONI**

**TACTUS E TEMPO:**

Aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Processos Criativos.

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**FLORIANÓPOLIS/SC**

**2020**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Central/UEDESC,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Chiaroni, Vinícius Rosa dos Santos  
Tactus e Tempo : aspectos rítmicos e métricos da música  
instrumental do século XVII / Vinícius Rosa dos Santos Chiaroni. --  
2020.  
177 p.

Orientador: Luiz Henrique Fiaminghi  
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,  
Florianópolis, 2020.

1. Tactus. 2. Tempo. 3. Ritmo. 4. Metro. 5. Stil moderno. I.  
Fiaminghi, Luiz Henrique. II. Universidade do Estado de Santa  
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.  
III. Título.

## **VINÍCIUS ROSA DOS SANTOS CHIARONI**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Processos Criativos.

### **BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi  
UDESC

Dr. Cassiano de Almeida Barros  
UDESC

Dra. Maya Suemi Lemos  
UNIRIO

Florianópolis, 5 de agosto de 2020.

**VINÍCIUS ROSA DOS SANTOS CHIARONI**

**TACTUS E TEMPO**

Aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração Processos Criativos.

À Leonora; à Luara.

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

Ao professor Luiz Henrique Fiaminghi, pela imensa generosidade e por todos os tão proveitosos diálogos durante a orientação deste trabalho.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, a quem estimo por me acolherem com apreço.

Ao professor Ricardo Kanji e aos professores do Núcleo de Música Antiga da Escola de Música do Estado de São Paulo, que fazem parte da minha formação como músico.

À Leonora Rosa dos Santos, minha mãe, minha referência.

À Luara Nilsen Konkel, pela companhia, incentivo e ajuda.

Aos amigos.

A Deus, a quem dedico solenemente cada nota.

## RESUMO

*Tactus* e tempo são conceitos controversos quando relacionados à música instrumental do século XVII. Eles são abordados neste trabalho como fundamentos daquela prática. Para tanto, utilizamos como metodologia a pesquisa documental e bibliográfica de abordagem qualitativa, tendo como referências a combinação de fontes primárias e secundárias, como descrições de práticas interpretativas contidas nos tratados musicais da época e estudos contemporâneos. Investigamos os significados de tempo, ritmo, metro, os seus sistemas de notação e suas relações com os estilos musicais, especialmente o *stil moderno*. Com o objetivo de tratar o tema sob um viés prático e empírico, lançamos mão de conceitos estudados na interpretação deste repertório, cuja aplicação prática dos resultados é realizada através de uma gravação da *Ricercata [V] per Flauto et altri Instrumenti* (c. 1600) do compositor italiano Aurelio Virgiliano [15-?].

**Palavras-chave:** *Tactus*. Tempo. Ritmo. Metro. *Stil moderno*.

## ABSTRACT

*Tactus* and time are controversial concepts when it comes to instrumental music from the 17th century. In this study, they are regarded as fundamentals of that practice. For this purpose, we employ as a methodology a bibliographic and desk research with a qualitative approach, using as references the combination of primary and secondary sources, such as descriptions of interpretative practices found in musical treatises of the period concerned as well as contemporary studies. We also investigate the definitions of time, rhythm, meter, their notational systems, and their relation to musical styles, especially the *stil moderno*. In order to address the subject matter in a practical and empirical way, we make use of concepts studied in the interpretation of this repertoire, whose practical application of results is implemented through a recording of the *Ricercata [V] per Flauto et altri Instrumenti* (c. 1600) by the Italian composer Aurelio Virgiliano [15-?].

**Keywords:** *Tactus*. Time. Rhythm. Meter. *Stil moderno*.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – <i>Tempo e Duração</i> entre Newton e Descartes.....	30
Quadro 2 – Uma teia das concepções de tempo entre Kant, Berkeley, Hume e Elias ...	31
Quadro 3 – O sistema antigo em Morley (1597) .....	82
Quadro 4 – Os sinais de mensuração no sistema antigo em Morley (1597).....	84
Quadro 5 – O regulamento do sistema antigo em Morley (1597).....	85
Quadro 6 – A divisão por sinal no sistema antigo em Morley (1597).....	86
Quadro 7 – A nomenclatura dos sinais nos modos do sistema antigo em Morley (1597)	87
Quadro 8 – O sistema coevo em Morley (1597).....	88
Quadro 9 – A nomenclatura dos sinais nos modos do sistema coevo em Morley (1597)	88
Quadro 10 – A mensuração das figuras no sistema coevo em Morley .....	89
Quadro 11 – Uma comparação dos sinais nos sistemas de .....	91
Quadro 12 – O regulamento do sistema de mensuração em Guillaud (1554) .....	92
Quadro 13 – Os modos combinatórios e os sistemas de Morley (1597) e Guillaud (1554) .....	93
Quadro 14 – Combinações excedentes .....	94
Quadro 15 – Os sinais de mensuração em Zarlino.....	95
Quadro 16 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo .....	98
Quadro 17 – Exemplos de proporções do gênero Superparticular .....	98
Quadro 18 – Exemplos de proporções do gênero Superpartiente.....	99
Quadro 19 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo Superparticular .....	100
Quadro 20 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo Superpartiente.....	101
Quadro 21 – Notação da proporção tripla .....	103
Quadro 22 – Notação da proporção sesquiáltera .....	103
Quadro 23 – As proporções e sua realização em Bononcini (1673).....	109
Quadro 24 – Os pulsos ímpares do <i>tactus alla breve</i> em Brunelli (1606) .....	114
Quadro 25 – Os pulsos pares do <i>tactus alla breve</i> em Brunelli (1606) .....	115
Quadro 26 – A realização alternativa do tempo menor em Brunelli (1606) .....	115
Quadro 27 – Resolução da alteração métrica de <i>tactus alla breve</i> para proporção sesquiáltera em Brunelli (1606) .....	116
Quadro 28 – Explicação sobre o erro na realização da proporção sesquiáltera, dada por Brunelli (1606) .....	116
Quadro 29 – Uma solução para a sesquiáltera <i>alla semibreve</i> em Brunelli (1606) .....	117
Quadro 30 – Exemplos de notação de três semibreves por batuta <i>alla breve</i> .....	117
Quadro 31 – Exemplos de notação da proporção superbipartientequarta <i>em alla semibreve</i> .....	118
Quadro 32 – As <i>fioriture</i> no Op. V de Corelli.....	119
Quadro 33 – Exemplos de indicações de velocidade e caráter relacionadas ao sinal mensural em Händel.....	121
Quadro 34 – O <i>furioso</i> e o <i>presto</i> em Händel.....	122
Quadro 35 – Exemplos da nomenclatura das diminuições (c. 1550-c. 1650).....	123
Quadro 36 – Justaposição dos Modos 1 e 7 – <i>Wat zalmen</i> ... (van Eyck).....	130
Quadro 37 – Diminuições sobre o ostinato da sonata <i>E tanto tempo hormai</i> (Turini)..	135
Quadro 38 – As barras na parte do baixo contínuo na <i>sonata II</i> (Fontana) .....	136
Quadro 39 – O preâmbulo Ré-Lá-Ré na <i>sonata II</i> (Fontana) .....	137

Quadro 40 – Variantes por ornamentação na <i>sonata II</i> (Fontana) .....	137
Quadro 41 – Comparação da marcação das proporções entre as partes do baixo e do violino (Fontana) .....	139
Quadro 42 – Uma incoerência na marcação das proporções entre as partes do violino e do baixo contínuo (Fontana) .....	141
Quadro 43 – Uma comparação entre os colchetes nas partes do violino e do baixo na <i>sonata II</i> (Fontana).....	141
Quadro 44 – Um foco sobre os colchetes na edição da <i>sonata II</i> de Fontana .....	143
Quadro 45 – Demonstração do cálculo de proporções no <i>presto</i> da <i>sonata IV</i> de Marini .....	149
Quadro 46 – Definição das unidades métricas (modelo métrico contemporâneo).....	158
Quadro 47 – As edições da <i>Arte da Fuga</i> a partir do século XIX.....	166

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O modelo das camadas e a independência entre ritmo e metro .....	50
Figura 2 – A temporalidade do <i>tactus</i> segundo o modelo das camadas.....	51
Figura 3 – Responsório <i>Hodie nobis caelorum rex de virgine nasci est</i> .....	57
Figura 4 – ‘Velha senhora lendo a Bíblia’ .....	62
Figura 5 – <i>Emblèmes d’Alciat de nouveau transletés en français</i> . 1549 .....	63
Figura 6 – <i>La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie</i> .....	65
Figura 7 – <i>Parallelogramo figura della Battuta Equale</i> (Valentini).....	75
Figura 8 – <i>Circolo figura della Battuta Inequale</i> .....	76
Figura 9 – Representação do paralelogramo e do círculo da batuta de Valentini.....	77
Figura 10 – ‘Concerto da Câmara’ .....	78
Figura 11 – ‘Um concerto’ .....	78
Figura 12 – ‘O concerto’ .....	79
Figura 13 – ‘Menino cantor’ .....	79
Figura 14 – ‘Concerto com três figuras’. c. 1630 .....	80
Figura 15 – A prolação maior como sinalização da semibreve ternária .....	83
Figura 16 – Definição das notas da <i>musica figurata</i> .....	90
Figura 17 – Figuras maiores e menores .....	90
Figura 18 – Exemplo de notação de uma proporção matemática.....	97
Figura 19 – A tripla e a sesquiáltera em Praetorius .....	102
Figura 20 – Hemiola maior e hemiola menor em Banchieri.....	104
Figura 21 – As proporções sesquiáltera e superbipartientequarta em Bismantova.....	105
Figura 22 – A especificação das proporções superbipartientequarta e sesquiáltera por Franz Rost .....	106
Figura 23 – Exemplo da meliola .....	107
Figura 24 – A terceira regra da notação de proporções em Hase.....	108
Figura 25 – A notação das proporções em Bononcini.....	109
Figura 26 – Exemplo de notação de proporção em Corelli .....	111
Figura 27 – Dos tempos.....	113
Figura 28 – Notação de <i>tactus alla breve</i> em Händel .....	121
Figura 29 – <i>Modo 6</i> . [versão II] <i>Met twee-en-dertigh noten in een maet</i> .....	125
Figura 30 – <i>Wat zalmen ...</i> [Modo 1, versão I].....	125
Figura 31 – <i>Wat zalmen ...</i> Modos 2 e 3 [versão I].....	126
Figura 32 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 4 [versão I].....	126
Figura 33 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 5 [versão I].....	126
Figura 34 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 6 [versão I].....	127
Figura 35 – <i>Wat zalmen ...</i> [Modos 1 e 2, versão II] .....	127
Figura 36 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 3 [versão II].....	128
Figura 37 – <i>Wat zalmen ...</i> Modos 4 e 5 [versão II].....	128
Figura 38 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 6 [versão II].....	129
Figura 39 – <i>Wat zalmen ...</i> Modo 7 .....	129
Figura 40 – <i>Wat zalmen ...</i> Modos 8 e 9 .....	130
Figura 41 – <i>Ciaccona</i> .....	132
Figura 42 – <i>Chiacona</i> , baixo contínuo – “ <i>Si replica 32. volte</i> ” (Merula).....	132
Figura 43 – As semicolcheias na <i>Chiacona</i> , primeiro violino (Merula).....	133

Figura 44 – A <i>Ciaccona</i> nos <i>Scherzi Musicali</i> de Monteverdi.....	133
Figura 45 – O ostinato nas chaconas de Monteverdi e Merula .....	133
Figura 46 – O ostinato da sonata <i>E tanto tempo hormai</i> de Turini .....	134
Figura 47 – Variação das notas preambulares nas diminuições da <i>sonata II</i> (Fontana).....	138
Figura 48 – Estrutura basilar sobre Ré-Lá-Ré (Fontana) .....	138
Figura 49 – Ausência de marcação da proporção de igualdade .....	139
Figura 50 – A hemiola maior na <i>sonata II</i> (Fontana).....	140
Figura 51 – A marcação da proporção sesquiáltera na parte do baixo contínuo (Fontana) .....	140
Figura 52 – Os colchetes da croma, semicroma e biscroma segundo Bononcini .....	142
Figura 53 – Uma solução dos colchetes da <i>sonata II</i> de Fontana – Amadeus Verlag... ..	144
Figura 54 – O ralentando escrito por extenso na <i>canzon II</i> de Selma y Salaverde .....	145
Figura 55 – <i>3 alegre</i> (Castello).....	147
Figura 56 – Arpejo de Lá menor diminuído (Castello) .....	147
Figura 57 – <i>Presto</i> (Marini).....	148
Figura 58 – Análises de contraponto do <i>adasio-allegro</i> (Castello).....	150
Figura 59 – Análises de contraponto do <i>allegro</i> (Castello).....	151
Figura 60 – <i>Canario</i> (Kapsberger) .....	153
Figura 61 – Adequação recíproca das proporções 3:2 e 6:4 (Falconieri, 1650) .....	153
Figura 62 – A sequência <i>adasio-alegro-alegra</i> (Castello) .....	154
Figura 63 – O <i>adasio</i> final da <i>sonata I</i> de Castello.....	155
Figura 64 – <i>Arpeggio</i> cadencial (Corelli) .....	156
Figura 65 – A notação particular de Aurelio Virgiliano.....	157
Figura 66 – Os agrupamentos das figuras na notação original de Virgiliano.....	157
Figura 67 – Uma reedição manuscrita da <i>Ricercata [V] per Flauto et altri Instrumenti</i> (Virgiliano, c. 1600).....	159
Figura 68 – <i>Die Kunst der Fuga</i> (J. S. Bach) .....	164
Figura 69 – As três fugas iniciais no autógrafo da <i>Arte da Fuga</i> (J. S. Bach) .....	165
Figura 70 – As três fugas iniciais na primeira edição da <i>Arte da Fuga</i> (ed. C. P. E. Bach) .....	165
Figura 71 – O manuscrito da sinfonia nº 35 <i>Haffner</i> (Mozart) .....	166
Figura 72 – A edição da sinfonia nº 35 de Mozart pela Breitkopf & Härtel .....	167

## LISTA DE ABREVIATURAS

**Al.** – Alemão.

**c.** – *circa*.

**Etc.** – *et cetera*.

**Ex.** – exemplo.

**Fr.** – francês.

**Ibid.** – *ibidem*.

**Imperf.** – imperfeito.

**Ing.** – inglês.

**Inv.** – inversão.

**It.** – italiano.

**MM** – modo maior.

**mm** – modo menor.

**P. ex.** – por exemplo.

**Perf.** – perfeito.

**Prop.** – proporcionado.

**Op.** – *opus*.

**Séc.** – século.

**S.l.** – *sine loco*.

**S.n.** – *sine nomine*.

**Vol.** – volume.

**vs.** – *versus*.

## LISTA DE SÍMBOLOS

### PÉS MÉTRICOS

– (traço): figura longa

v (v): figura breve

### SISTEMA DE NOTAÇÃO DE HARMONIA EM GRAUS

**I, II, III** etc. (algarismo romano maiúsculo): acorde maior

**i, ii, iii** etc. (algarismo romano minúsculo): acorde menor

**6, 7, 9** etc. (algarismo indo-arábico): posição do acorde e acréscimo de nota

### PULSOS DO *TACTUS*

↓ (seta para baixo): *battere*

↑ (seta para cima): *levare*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>1. O TEMPO</b> .....	25
1.1 O TEMPO DO MUNDO E O TEMPO DO PENSAMENTO .....	25
1.1.1 Entre Newton e Descartes .....	27
1.2 ENTRELINHAS DA APREENSÃO HUMANA DO TEMPO .....	30
1.2.1 Kant .....	32
1.2.2 Berkeley .....	33
1.2.3 Hume .....	34
1.2.4 Elias .....	36
1.3 A MÚSICA E O TEMPO .....	40
<b>2. A TEMPORALIDADE MUSICAL</b> .....	44
2.1 RITMO E METRO: PROBLEMA OU SOLUÇÃO? .....	44
2.2 CAMADAS E CONJUNTOS: UM PEQUENO MODELO DE SISTEMATIZAÇÃO TEÓRICA .....	47
2.3 O TEMPO ANALÓGICO E O TEMPO ABSTRATO .....	51
2.4 A SINALIZAÇÃO SISTEMÁTICA DO TEMPO E A RACIONALIZAÇÃO DA TEMPORALIDADE MUSICAL .....	55
2.5 O TEMPO E O RITMO NA COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM SONORA .....	61
<b>3. O TACTUS E A MÚSICA INSTRUMENTAL NO SÉCULO XVII</b> .....	66
3.1 TACTUS COMO CONCEITO .....	69
3.1.1 O termo .....	70
3.1.2 A mensuração .....	71
3.1.3 O gesto .....	72
3.2. OS SISTEMAS MENSURAÇÃO .....	80
3.2.1 Os graus e os sinais de mensuração .....	80
3.2.2 Proporções .....	96
3.2.3 C ou C? .....	111
3.3 O TACTUS E O REPERTÓRIO DE DIMINUIÇÕES DO SÉCULO XVII: ANÁLISES .....	122

3.3.1 van Eyck.....	124
3.3.2 Monteverdi; Merula .....	131
3.3.3 Turini .....	134
3.3.4 Fontana; Selma y Salaverde.....	136
3.3.5 Castello; Marini .....	145
3.3.6 Virgiliano .....	156
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	162
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	168
FONTES PRIMÁRIAS .....	168
FONTES SECUNDÁRIAS.....	172
INTERNET .....	174
<b>ANEXO</b> .....	176

## INTRODUÇÃO

O período que abrange as décadas finais do século XVI até meados do século XVII testemunhou uma radical mudança na música europeia. Termos como *seconda prattica*, *concitato*, *recitar cantando*, surgiram para designar novos estilos e gêneros musicais líricos, como o *drama per musica*; ou instrumentais, como a *sonata* e a *toccata*. A música instrumental e instrumentos como o violino emergiram como emblemas de uma nova música em *stil moderno* (estilo moderno). A notação rítmica no sistema mensural que já se encontrava solidamente estabelecida, estruturada a partir de um pensamento musical polifônico, foi confrontada com novas demandas de um estilo maneirista, moldado a partir do fluxo das diminuições melódicas virtuosísticas e permeado de figurações. É neste contexto movediço que o pesquisador e intérprete contemporâneo da música deste período deve transitar para entender aspectos relevantes referentes ao Tempo e às convenções métricas desta música.

Na primeira metade do século XX, houve um grande interesse musicológico em desvendar a música anterior aos mestres consagrados do século XVIII (Vivaldi, Bach e Händel); o vasto repertório de música instrumental de autores como G. Frescobaldi, G. Gabrielli, D. Castello, G. Fontana, B. Marini, T. Merula, entre outros, começou a ser publicado em edições modernas. Essas edições, entretanto, que foram transcritas para uma notação atualizada, muitas vezes não evidenciam os detalhes intrínsecos daquela música, seus instrumentos e as particularidades de suas práticas. A experiência musical e as questões relativas a tempo, métrica e rítmica foram de certo modo fortemente moldados pela estética musical do século XIX. Conseqüentemente, a geração de intérpretes que se formou na esteira deste movimento, construiu suas interpretações e entendeu as convenções métricas da música seiscentista guiada muito mais pela própria intuição musical decorrente de uma herança interpretativa que remonta ao século XIX do que pela reflexão sobre os mecanismos métricos registrados nas partituras originais e nas indicações sobre a matéria contida em tratados do período.

Além disso, o olhar sobre determinadas fontes históricas pode nos mostrar que, muitas vezes, a prática dessa música hoje pode estar se fundamentando mais na imitação do modelo interpretativo canonizado por alguma gravação de referência corrente do que na investigação de paradigmas estilísticos e práticos que norteavam a produção artística daquele momento. Deste modo, as interpretações e performances consagradas acabam moldando o gosto do ouvinte e do performer, sem a necessária visão crítica para a

construção interpretativa de um texto musical; paradoxalmente, a busca por referências históricas nos leva a estabelecer novas tradições interpretativas que, por sua vez, tendem a se tornar elas mesmas interpretações canônicas.

Portanto, este trabalho propõe uma aproximação aos documentos remanescentes e fontes contemporâneas a respeito da música instrumental do século XVII, concentrando-se nos significados culturais e musicais de Tempo no período, na notação, no estilo e na interpretação de seus aspectos temporais. Dessa forma, esta pesquisa justifica-se por desvendar possíveis estratégias e pontos de vista que podem ter sido levados em conta pelos compositores/intérpretes do passado que possam ser seguidos hoje para o desenvolvimento de uma interpretação eloquente estilisticamente coerente daquele repertório. Como estratégia metodológica, procuraremos adotar um viés propositivo da música do período, que implica em considerar os tratados coevos como representantes de práticas musicais enraizadas em suas culturas autóctones.

O que se entende por *tactus*? Quais foram as transformações deste conceito implicadas pelo instrumentalismo no século XVII? Como interpretar os sinais gráficos do *tactus* vigentes nestes estilos? São essas as questões que contribuiram para o surgimento desta pesquisa.

Não é por acaso que nos pairam muitas dúvidas sobre o tempo na música do século XVII, e até na música em geral. As discussões sobre como o Tempo se manifesta na música vigoram, que se tenha notícia, desde a época de Aristóteles (385-323 a.C.) (MAMMI, 1995, p. 195). Os músicos, assim, testemunharam e ainda testemunham um debate fundamental entre a defesa da música analogicamente e abstratamente regrada. Esse debate, envolto em dualidades que vão muito além do binômio eternidade/temporalidade, parte de camadas das mais espessas e profundas da estrutura do pensamento – da dicotomia entre a ‘natureza’ e a ‘realidade humana’; do questionamento da natureza do Tempo, de como o apreendemos e como o interpretamos; além do embate científico-filosófico entre um tempo objetivo e um tempo subjetivo ou psicológico (ELIAS, 1998, p. 78-79).

Os fatores que vão formulando e determinando as concepções de tempo ao longo da história podem proceder das doutrinas religiosas, dos postulados científicos, das proposições filosóficas e do próprio desenvolvimento das atividades humanas. A maneira como concebemos o tempo tende a refletir compreensões e práticas musicais a ela correspondentes. Uma temporalidade matematizada tende a uma mensuração temporal objetiva, onde os ‘ponteiros’ musicais – os pulsos métricos – são calculados, equivalentes

e, portanto, mensurados por meio das relações entre as proporções intervalares da duração. Já uma temporalidade analógica tenderá a uma elasticidade temporal, a uma gestualidade rítmica, programada por ciclos contínuos e imensuráveis, ajustáveis, mas não precisamente regulares.

Embora representem polos antagônicos, esses campos nem sempre constituem uma oposição musical. A música instrumental do *stil moderno*, no que lhe diz respeito, parece mesclar diferentes atmosferas temporais. É formada por pulsos objetivos matematicamente preestabelecidos conforme as proporções; mas por outro lado, é constituída por seções contrastantes ininterruptamente interligadas, não entrecortadas, imersa em todo um léxico de indicações interpretativas que, ainda que pudessem ser determinadas objetivamente, investem na performance o gesto retórico engendrado para *movere* os afetos do ouvinte<sup>1</sup>.

Por seu lado, veremos que o processo de racionalização e matematização do tempo durante a Idade Média foi determinante para o estabelecimento do *tactus* como chave interpretativa e ordenador temporal da performance musical.

Dados os conceitos fundamentais deste trabalho, o tempo e o *tactus*, no primeiro capítulo elencamos noções básicas que foram vigentes na discussão filosófica e científica sobre o tempo entre os séculos XVII e XVIII, além da concepção sociológica de tempo em Norbert Elias (1897-1990).

Mas o que isso tem a ver com a música instrumental seiscentista? Explicações para a epistemologia do tempo foram importantes para o surgimento deste trabalho – e não apenas aquelas da época, mas também as referências cruzadas. Durante toda a elaboração deste texto, vimos uma necessidade de contato com a concepção kantiana de tempo (da qual nosso senso comum hoje é herdeiro), no sentido não de refutá-la, mas de demonstrar como ela não se relaciona ao período musical estudado. Além disso, transformações de conceitos musicais deste mesmo período (como *tactus*) podem ser explicadas com base em outros autores, sejam contemporâneos ou extemporâneos à época.

---

<sup>1</sup> Evidentemente, a prática musical no século XVII não era um fenômeno puramente espontâneo, tampouco livre de demandas, regras e da necessidade de legitimações sociais. De fato, a atividade musical era socialmente regrada e institucionalmente dirigida. O desenvolvimento da música instrumental a partir do século XVII só possível graças à constituição de espaços sociais, aos seus usos específicos e ao financiamento ao gênero. Além disso, a ação dos instrumentistas não se constituiu como ato isolado, mas como ação social coletiva e articulada, baseada em princípios que antecedem essa própria ação. Em relação a estes estudos, porém, optamos por não os desenvolver, uma vez que nos desviaríamos do escopo desta dissertação.

Por outro lado, poder-se-ia indagar que, se a questão de como a temporalidade humana se relaciona com a temporalidade musical não estava posta pelos textos antigos, a pergunta correta não deveria ser ‘com qual noção de tempo esses textos operam’? E a resposta não deveria emergir de seu contexto de origem? Como foi estudado, os postulados filosóficos – e não apenas concepções e dogmas religiosos – também são capazes de explicar a temporalidade musical da época. Além disso, aceitar apenas o que foi escrito na época acerca do tempo também pode ser problemático. Por exemplo, René Descartes (1596-1650) explica o tempo, a duração e as proporções, mas nenhuma de suas concepções explica o *tactus* como um regulador social da temporalidade musical. Esta explicação encontramos na obra de Ludovico Zacconi (1555-1627) – cuja concepção de *tactus* e tempo é similar à concepção de tempo de Elias. Portanto, apesar de Zacconi ter vivido a maior parte do tempo no século XVI e Elias no XX, ambos os autores operam com concepções de tempo análogas e capazes de explicar a função reguladora do *tactus* na atividade musical.

No século XVII, determinadas transformações a esta função podem ser explicadas com base em argumentos das filosofias racionalista e empirista. Por exemplo, o questionamento acerca da noção de sequencialidade do tempo na música – noção esta que não emana das poéticas e práticas seiscentistas; mas que, mesmo assim, é capaz de explicar elementos musicais e cognitivos daquele recorte. No mínimo, esta noção explica mecanismos de pensamento (e também de pensamento musical) da época.

Portanto, também é possível questionar: será que as concepções de tempo da época são suficientes? E será mesmo que determinados pensamentos e práticas não podem ser explicados por concepções posteriores? Afinal, à sua maneira particular, o próprio Elias explica Hume e Kant.

No segundo capítulo, abordaremos questões acerca da terminologia envolta na temática ritmo e metro, a discussão sobre os tempos analógico e abstrato, a sinalização e a racionalização da temporalidade na música. Além disso, ilustramos um pequeno modelo teórico para a fundamentação das ideias concernentes ao conceito de *tactus*, que será apresentado e discutido no terceiro e último capítulo. Além deste, o terceiro capítulo compõe um estudo sobre sistemas de mensuração vigentes no século XVII, proporções e análises do repertório instrumental (predominantemente italiano) da época.

O que se propõe ao longo dessas discussões é uma perspectiva contemporânea sobre a relação *tactus*/tempo, investigando o *tactus* enquanto função ordenadora/reguladora da música, também apoiado na concepção sociológica de tempo de

Elias (1998). De acordo com o autor, a sociedade organiza o tempo, e o tempo organiza a sociedade. O tempo é um “meio de orientação no universo social” (p. 8), um instrumento construído e apreendido por signos organizadores dos ciclos da vida, que possibilitam a harmonização das atividades humanas e da vida em sociedade. Assim também o conceito de *tactus*, tal qual o tempo para Elias, é um signo organizador dos ciclos musicais. Podemos compreendê-lo como ‘meio de orientação’ no universo de uma atividade musical socialmente construída.

*Tactus* é um termo latino que convencionalmente empregamos hoje para designar sistemas históricos de mensuração e condução musical. Nos séculos XVI, XVII e XVIII, com o mesmo propósito, costumava-se empregar seus cognatos vernaculares (It.: *tatto*; Al.: *Takt*), além de outros termos relacionados à gestualidade da condução musical (It.: *battuta*; Fr.: *touchement*; Ing.: *stroke*, Al.: *Schlag*). Enquanto elemento da composição musical, o *tactus* é a unidade referencial de tempo; enquanto elemento prático, é a sinalização gestual da pulsação. De acordo com George Houle, “o sistema mensural relacionava todas as notas a um gesto de *down-and-up* de velocidade moderada, chamado de *tactus* (significando ‘batida’)”<sup>2</sup> (HOULE, 1985, p. 1).

A ideia de *tactus* foi amplamente documentada no século XVII. Antonio Brunelli (1577-1630) a descreve como parte da instrução musical e da prática: “para cantar, é necessário possuir o senso de batuta, que é o tempo e a mensuração da música, na qual se deve considerar duas extremidades: uma na terra e outra no ar; destas a principal está na terra [...]”<sup>3</sup> (BRUNELLI, 1606, p. 11, tradução nossa). Da mesma forma atesta Wolfgang Hase (1611-1673): “O *tactus* é nada mais que um movimento realizado com a mão ou um bastão, e consiste no abaixar e suspender, pelo qual as notas devem ser medidas e cantadas” (HASE, 1657, p. 40, tradução nossa)<sup>4</sup>. Adriano Banchieri (1568-1634) relata que “a batuta não é outra coisa que um levantar e pousar da mão, baqueta, lenço ou qualquer outro objeto”<sup>5</sup> (BANCHIERI, 1601, p. 44, tradução nossa). Entende-se, portanto, que o *tactus* era a chave interpretativa do tempo musical, modo de ordenação temporal,

<sup>2</sup> The mensural system related all notes to a down-and-up gesture of moderate speed, called the *tactus* (meaning “beat”).

<sup>3</sup> [...] per volerle cantare, bisogna havere cognizione della battuta, che è il Tempo, & Misura della Musica nella quale si devono considerare due capi uno in terra, & l'altro in aria: de quali il principale è in terra [...]

<sup>4</sup> Der Tact ist nichts anders / als eine Bewegung / so geschiehet mit der Hand oder einem Stocke / und bestehet im Niederschlagen und Auffheben / nach welcher die Noten müssen abgemessen und gesungen werden.

<sup>5</sup> Battuta altro non è, che un levare, & posare di mano, bachelta, fazzoletto, ò altra cosa.

pulso estrutural da condução musical e divisor comum das proporções métricas e rítmicas. Em outras palavras, o *tactus* era o signo que representava e estabelecia os parâmetros temporais da composição e da regência. Era representado graficamente por um diagrama mensural (p. ex.: O, C, C), às vezes seguido por algarismos (p. ex.: 2, 3, 6); e gestualmente pelo alçar (*levare*) e abaixar (*battere*) da mão. No contexto musical do século XVII, o *tactus* podia ter como referência duas figuras métricas: a breve, que constituía o *tactus alla breve*; ou a semibreve, que constituía o *tactus alla semibreve* (DOMINGOS, 2012, p. 228-230).

O conceito de *tactus* viveu, embora sob transformações, pelo menos até por volta do século XVIII. Ao longo daquele século, ele foi sendo substituído pelo conceito de compasso, respondendo a fórmulas específicas e pulsos subjacentes. Veremos que o século XVII compreendeu uma época de afloramento da técnica instrumental e de uma concepção do *tactus* de modo particular por muitos compositores (HOULE, 1987, p. 35-61).

A terminologia descritiva do *tactus* enquanto signo aqui empregada seguirá a taxionomia do Manual de Semiótica de Fidalgo e Gradim (2004/2005). De acordo com estes autores, a notação musical é uma linguagem especializada, um dos “exemplos de sistemas de signos otimizados para uma utilização determinada” (p. 201-202). Quando analisados conforme o modelo semiótico, os elementos sígnicos compreendidos por este sistema nos informam aspectos pertinentes acerca do pensamento musical.

Após uma explanação do conceito de *tactus* e das análises de repertório com base nos tratados coevos, serão trazidas interpretações acerca de seu declínio no século XVIII em virtude das novas tendências estilísticas e práticas musicais.

Por meio de um levantamento bibliográfico e da experiência advinda de sua aplicação prática, este estudo apresenta os seguintes objetivos secundários: (1) compor o cenário das concepções de tempo na música do século XVII; (2) investigar a relação entre o *tactus* e o tempo; (3) examinar termos do vocabulário métrico-rítmico da época, comparando-os à terminologia contemporânea e identificando possíveis equivalências lexicais (conceitos como *tactus*, tempo, ritmo, metro, batuta, figura métrica, modo, perfeição e imperfeição, proporção, hemiola, meliola, entre outros); (4) praticar a aplicação dos conceitos estudados na interpretação do repertório de música instrumental (sobretudo solos para flauta doce e violino), como fantasias, sonatas, ricercatas, variações e diminuições diversas encontradas em tratados musicais do período.

Deste modo, para além de uma sustentação musicológica apoiada em bibliografia primária e secundária<sup>6</sup>, esta dissertação aborda o tema por um viés prático e empírico, através da análise interpretativa do repertório de música instrumental do século XVII com base nos dados historiográficos, de um modelo propositivo de interação entre os conceitos de *tactus*, ritmo e metro e da gravação da *Ricercata [V] per Flauto et altri Instrumenti* (c. 1600) do compositor italiano Aurelio Virgiliano [15-?].

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, consideramos como fontes primárias os documentos históricos que contêm o primeiro grau de informação (como tratados, composições, edições); como fontes secundárias, o resultado da discussão acerca das fontes primárias (como produções académicas).

## 1. O TEMPO

Efêmero, fugaz, aquele que nunca cessa nem retrocede, que apenas prossegue, que apenas se presencia. Para os gregos, aquele que devora cada forma de vida<sup>7</sup>. A aporia de Aristóteles<sup>8</sup>; o mistério de Agostinho<sup>9</sup>. Inerente a qualquer substância, como quer Descartes<sup>10</sup>; mas do qual, paradoxalmente, tentamos escarpas *a todo momento*, como nos advertiu Pascal<sup>11</sup>. Mas o tempo de fato existe? E se existe, ele está no mundo ou apenas em nossas mentes? O que ele é (ou não é)? E como o tempo surgiu? São indagações que a humanidade sempre se fez e, até onde se sabe, ainda há muito a ser descoberto sobre o Tempo<sup>12</sup>. Até o advento dos postulados da mecânica quântica e da relatividade apontados por Albert Einstein (1879-1955), reestruturando os conceitos de tempo e espaço, não havia uma palavra definitiva sobre o comportamento do Tempo, fosse na física ou na metafísica. É em meio a esse cenário da história do pensamento que se situa a música instrumental do século XVII, nosso material de pesquisa.

### 1.1 O TEMPO DO MUNDO E O TEMPO DO PENSAMENTO

A reflexão sobre o Tempo é, talvez, tão antiga quanto ele próprio. Enquanto tópico fundamental da existência, ela não tem uma data inaugural. O ser humano sempre se questionou sobre o tempo e sobre sua inscrição dentro da temporalidade, e esse primeiro questionamento se apresenta em toda cosmogonia.

Por sua vez, a temática acadêmica do tempo perpassa o debate filosófico desde a Antiguidade, dividindo-se em questões como a natureza do tempo, sua manifestação, sua apreensão e seus significados. Respectivamente, a reflexão sobre a natureza do tempo

---

<sup>7</sup> HESÍODO (séc. VIII a.C.), 2003, p. 54.

<sup>8</sup> BITENCOURT, 2016, p. 105.

<sup>9</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2009, p. 38.

<sup>10</sup> GUINEVERE, 2010, p. 13-30.

<sup>11</sup> FREITAS, 2017, p. 43.

<sup>12</sup> “Ainda que se ampliem as ciências, ainda que se multipliquem os incontáveis campos dos saberes e ramifiquem-se nas mais diversas especificidades, um mesmo objeto parece ter permanecido indomável, constituindo um tema comum que não respeita quaisquer limites ou fronteiras: o tempo. O intento de dominar a natureza do tempo parece exigir o esforço de uma eternidade e, ainda assim, o tema permaneceria inesgotável, seja porque constitui a matéria do propriamente humano, seja porque expressa o desejo humano de ultrapassá-lo na prossecução do infinito, ou simplesmente porque talvez seja esta a natureza mesma do tempo, escapar como areia fugidia por entre os dedos, a mesma areia que escorre pela ampulheta” (ITOKAZU, 2008, p. 12).

bifurca-se entre o tempo como dado objetivo do mundo e o tempo como forma de conhecimento. A reflexão sobre o tempo como forma de conhecimento ramifica-se entre a apreensão prévia subjetiva do tempo, do tempo decorrente da percepção sensorial subjetiva e do tempo como construção social.

Essencialmente, essa bifurcação entre uma objetividade e uma subjetividade em torno do que chamamos de ‘tempo’ pode ser observada e apontada na linguagem e na distinção estrutural entre aquilo que é próprio da ‘natureza’ e aquilo que é próprio da ‘realidade humana’. Considera-se objetivo o tempo alheio ao humano, que independe de suas ações ou pensamentos, atributo do mundo físico. O tempo como parte do conhecimento é considerado aquele que experienciamos em nossa consciência, aquele que nos permite flutuar entre a memória, a percepção do devir e a expectativa.

Segundo a historiadora Juliana B. Marques (2008), nosso pensamento se percebe obrigado a categorizar o tempo, a limitá-lo em concepções que nos parecem opostas, a preferir uma em detrimento da outra, constituindo assim uma “dicotomia entre o tempo físico [...], alheio à consciência e à vontade, e o tempo psicológico, relativo à experiência e à percepção do ser humano” (MARQUES, 2008, p. 45). Para a autora, essas duas concepções estão conectadas em nossa temporalidade hoje, de modo que elas acabam se confundindo. O tempo físico da ciência, “determinante na concepção e existência em si do universo” é, “porém, um tempo que acaba se confundindo com a temporalidade subjetiva, enquanto seja apreendido pelo ser humano” (*Ibid.*, p. 48). Norbert Elias (1998) coloca que ambas essas teorias do tempo “o apresentam como um dado natural [...], como se isso fosse evidente, que o processo de conhecimento tem um começo e que torna sempre a partir de um mesmo ponto” (ELIAS, 1998, p. 9).

Em vista disso, é importante recordar que somos *insiders* desta realidade temporal e transitória; que crescemos, vivemos e somos radicados em temporalidades distintas, mas que de algum modo ainda se conectam em nosso cotidiano. Dessa forma, enfatizamos que não nos cabe e nem é nossa intenção julgar quem tem razão ou qual concepção de tempo está correta. Também não cabe neste trabalho pormenorizar todas as concepções que a mitologia, a filosofia e a ciência já nos ofereceram; ou ainda esmiuçar com o domínio técnico das competências próprias da epistemologia e da física os trabalhos nos quais surgiram as concepções aqui apresentadas. O que podemos fazer é procurar compreender como essas noções se relacionam com a música ao longo de sua história, além de investigar como ou qual delas pode contribuir com uma reflexão contemporânea sobre o tempo na música instrumental do século XVII.

A partir deste ponto, pincelaremos algumas das principais concepções de tempo vigentes em torno dos séculos XVII e XVIII, que o abordam como dado objetivo do mundo físico e como forma de conhecimento humano. Falamos de René Descartes (1596-1650), Isaac Newton (1643-1727), George Berkeley (1685-1753) e David Hume (1711-1776). Estes autores reciprocamente assimilaram, sintetizaram e influenciaram o pensamento sobre o tempo na Modernidade. A passagem sobre Newton e Descartes ilustrará a distinção do tratamento do tempo como dado científico e como forma de conhecimento humano. Partindo de Descartes, seguiremos nesta linha filosófica, da discussão sobre o tempo como conhecimento humano. O objetivo de dialogar com estes autores é enxergar concepções de tempo diversas, além de possíveis paralelos com concepções musicais sobre o tempo no século XVII. Em especial, a concepção epistemológica de tempo para Berkeley e Hume nos possibilitou enxergar a tríplice matriz tempo do sujeito/racionalização do tempo/subjetivação do *tactus*, para a qual a música nos Seiscentos se desenvolveu. Foi deliberado elencar também as concepções de tempo em em Norbert Elias (1897-1990) e Immanuel Kant (1724-1804), além de mencionar alguns tópicos de Santo Agostinho (354-430 d.C.). A escolha por Elias parte de sua maneira particular de entender o tempo na sociedade, pela qual poderemos abordar a função ordenadora e reguladora do *tactus* sob uma perspectiva sociológica. Por outro lado, Kant, cuja concepção coloca o tempo como uma propriedade intrínseca à mente humana – tão referencial que se tornaria um dos maiores alvos de discussão sobre o tempo na Modernidade. Depois, o prenúncio agostiniano da correspondência análoga entre a vida e a música, trazido à tona em Mammi (1995). Além destes, diversos outros autores nos ajudaram a sedimentar as ideias que constituem o corpo desta dissertação. Passemos então a palavra a eles e alguns de seus comentaristas.

### 1.1.1 Entre Newton e Descartes

A reflexão sobre a natureza do tempo é há muito pleiteada pela ciência e pela filosofia. Não por acaso, o século XVII testemunhou um dos exemplos mais significativos desse embate. Em 1687, o mais importante físico daquele século, Isaac Newton (1643-1727), nos *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural* [*Philosophiae naturalis principia mathematica*], admitia o tempo como dado objetivo do mundo. A filósofa e física Raquel Anna Sapunaru (2010) nos explica que Newton distinguia entre o tempo absoluto e o tempo relativo. O tempo absoluto é aquele que “independe das coisas externas, também chamado por Newton de duração” (SUPURANU, 2010, p. 36). O tempo relativo é aquele

que se obtém por meio da comparação proporcional das durações, que permite empregá-lo como grandeza física: “é a medida desta duração que envolve as coisas externas, por exemplo: o tempo que a Terra levaria para girar em torno do Sol” (*Ibid.*, p. 36).

O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, em si e por sua natureza, sem relação com nada de externo, flui de modo uniforme, e com outro nome chama-se duração. O tempo relativo, aparente e vulgar é uma medida qualquer, sensível e externa, (quer exacta quer aproximada) da duração pelo movimento, a qual é vulgarmente usada em vez do tempo verdadeiro; como a hora, o dia, o mês e o ano (NEWTON, 2010, p. 26).

Partindo dos *Princípios da Filosofia* [*Principia philosophiae*], de René Descartes (1596-1650), publicado em 1644, observamos outra concepção de tempo. Elaine Guinevere (2010), comentarista do filósofo, nos explica que o tempo cartesiano pode ser interpretado de diversas maneiras: como forma de conceber a duração das coisas, como parâmetro universal para a medida das durações, como ponto de referência ou ainda sob o binômio tempo/duração – pelo qual se distingue o tempo das substâncias (duração) do tempo do pensamento (tempo) (GUINEVERE, 2010, p. 19). Nos ateremos aqui neste binômio.

De acordo com a autora, Descartes compreendia que a ‘duração’ era uma “propriedade intrínseca a toda e qualquer substância”, seja essa substância extensa (objeto) ou substância pensante (sujeito) (p. 18). Já o ‘tempo’ seria a maneira como interpretamos essa duração: é a comparação entre as durações e, portanto, existe apenas no pensamento, é próprio da substância pensante (p. 18-19). Em suma, para Descartes, a ‘duração’ é uma propriedade necessária a cada substância (objetos e sujeitos), e o ‘tempo’ é uma maneira especial de conceber a duração pela substância pensante (sujeito).

Destas qualidades ou atributos [propriedades], alguns estão nas próprias coisas e outros só existem no nosso pensamento. O tempo, por exemplo, que distinguimos da duração em geral e que dizemos ser o número do movimento, não passa de uma certa maneira de pensarmos esta duração, visto não concebermos que a duração das coisas que se movem seja diferente das coisas que não se movem: tal como não conta mais tempo num do que noutro quando dois corpos se movem durante uma hora, um depressa e o outro lentamente, embora suponhamos mais movimento num desses corpos. Todavia, para compreendermos a duração das coisas subordinadas a uma mesma medida geralmente servimo-nos da duração de certos movimentos regulares que são os dias e os anos, e chamamos-lhes tempo depois de termos comparado essa duração desse modo; se bem que, de facto, fora da duração das coisas o que assim chamamos é apenas uma maneira de pensar (DESCARTES, 2006, p. 47-48).

Guinevere (2010) nos auxilia a entender esses significados. Ela assim discorre sobre a ‘duração’:

Quando uma coisa está na substância, esta deve ser considerada de um modo geral, como um *atributo* ou *modo* da substância. A duração é um destes modos

da substância [...] em Descartes, a duração é entendida como propriedade intrínseca a toda e qualquer substância, seja ela extensa [corpos] ou pensante [pensamentos]. [...] a duração não tem realidade alguma fora de uma substância, ou seja, ela não tem realidade fora daquilo que dura e, compreendida dessa forma, ela confunde-se com a própria existência. Desse modo, existir e durar aparecem-nos como sendo indissociáveis (GUINEVERE, 2010, p. 18).

Sobre o ‘tempo’:

Seja ele visto como parâmetro, noção operatória, método ou ponto de referência, todas estas formas [...] se resumem a uma mesma ideia e revelam igualmente o aspecto epistemológico desta noção: o tempo é uma medida da qual nos servimos para conhecer a duração das outras coisas, e, nesse sentido, ele está apenas dentro de nosso pensamento (*Ibid.*, p. 20).

Finalmente, é pelo argumento de Martial Guérout (1891-1976) que Guinevere (2010) encontra a sustentação da ambivalência e da distinção entre as concepções de um tempo físico e de um tempo abstrato em Descartes.

Com Guérout [...] temos uma explicação do tempo cartesiano que ressalta a distinção entre o tempo e a duração, e, portanto, é significativo o seu comentário para compreender com mais distinção a relação de dessemelhança entre ambas. Ele declarou que “fora da duração verdadeira das coisas” o tempo, em si, não é nada. Mas o que Guérout quer dizer quando ele afirma uma “duração verdadeira das coisas”? Ora, as coisas têm uma duração concreta, independentemente do parâmetro que se use para mesurá-la. Essa duração, enquanto atributo inseparável da coisa, distingue-se do “tempo considerado em abstrato” [...], que é, pois, o tempo como modo de pensar a duração, e que se diferencia da duração da própria coisa (*Ibid.*, p. 19-20).

Podemos enfim comparar as concepções de tempo entre Descartes e Newton. Vejamos primeiramente as diferenças quanto à nomenclatura. O que Descartes chama de ‘duração’ não é o mesmo que Newton chama de ‘duração’ ou ‘tempo absoluto’. O que Descartes chama de ‘tempo’, Newton chama de ‘tempo relativo’ (quadro 1). Logo, há certas aparentes semelhanças entre o tempo relativo newtoniano e o tempo cartesiano, mas a despeito delas, o que nos chama a atenção aqui é a diferença de abordagem acerca desse conceito. Notemos que Newton se inclina apenas para a matematização do ‘tempo relativo’, não se preocupando com a natureza dessa matematização; Descartes se inclina para a subjetivação desse ‘tempo’, compreendendo-o como um processo mental, uma característica própria do pensamento.

Quadro 1 – *Tempo e Duração* entre Newton e Descartes

Newton		Descartes	
<b>TEMPO ABSOLUTO ou DURAÇÃO</b>	<i>É a linha do tempo, fluente, que não tem relação com nada externo</i>	<b>DURAÇÃO</b>	<i>É a duração propriamente dita; a existência, predicado de todas as substâncias, tanto extensas quanto pensantes (objetos e sujeitos)</i>
<b>TEMPO RELATIVO</b>	<i>É proporcional-intervalar, comparativo, grandeza física, unidade de medida da duração pelo movimento</i>	<b>TEMPO</b>	<i>É proporcional-intervalar. Sendo, pois, comparativo, é mental, epistemológico; é próprio das substâncias pensantes (sujeitos)</i>

Fonte: elaborado pelo autor.

Veremos mais à frente que essa noção de subjetividade, apesar de moderna, já havia sido anunciada em Agostinho (354-430 d.C.), e observaremos também como ela se relaciona com a música. Esse tempo próprio do sujeito (substância pensante) em Descartes ganhou muitos adeptos, que, por sua vez, ampliaram a discussão sobre a natureza dessa subjetividade em suas teorias do conhecimento. Dessa forma, na discussão a seguir, notaremos que a reflexão sobre o tempo assume a problemática da sua apreensão, ou seja, da maneira como ele nos é dado ao conhecimento.

## 1.2 ENTRELINHAS DA APREENSÃO HUMANA DO TEMPO

Foi assertivo para a filosofia moderna, partindo do ponto de vista cartesiano, dizer que a apreensão do tempo em nossa consciência nos é dada através de nossas formas de conhecer o mundo. Essa linha compreende o tempo como o fator que dá sentido à sucessão de fenômenos e pensamentos.

A concepção subjetiva do tempo refuta as ideias de que o tempo seria uma criação mágica e fenomênica, uma realidade cosmológica, uma medida de movimentos multiformes, uma realidade homogênea e objetiva, na qual as coisas estão inseridas em uma noção derivada das relações espaciais e cinemáticas [...] (CARNEIRO, 2004, p. 222).

São estes os personagens desta discussão: a concepção do tempo *a priori* em Immanuel Kant (1724-1804), do tempo atrelado às ideias em George Berkeley (1685-1753); do tempo apreendido pelas percepções sensoriais em David Hume (1711-1776); e do tempo construído socialmente em Norbert Elias (1897-1990).

Essas vertentes divergem epistemologicamente. Cada uma delas entende que apreendemos o tempo (e também o espaço) de modos diferentes. Berkeley coloca o espaço

dentro do sujeito; Hume, Kant e Elias concebem o espaço fora do sujeito. Berkeley, Hume e Kant concebem uma experiência individual da temporalidade, portanto, singular; Elias concebe uma experiência social da temporalidade, portanto, coletiva, cultural.

Berkeley admite o tempo como uma malha de ideias que se passam na subjetividade. Neste caso, assim como em Hume, o tempo advém da percepção sensorial. Hume admite uma temporalidade gerada na percepção sensorial e uma temporalidade ressonada e imposta pelas paixões. Kant, apesar de fazer distinção entre conhecimento puro e empírico, concebe o tempo como forma *a priori* do conhecimento, dado a todas as mentes e precedente a toda experiência – embora singular, pois não significa dizer que a percepção dessa temporalidade seja universal. Elias entende que o tempo não é parte constitutiva da natureza, compreendendo-o como símbolo; entende também que a apreensão da temporalidade é experienciada não individualmente, mas em meio às relações construídas e determinadas pela vida em sociedade.

Esse debate, ilustrado por toda uma teia de concepções (quadro 2), é muito rico e válido, mas ele apenas nos guiará se o pudermos transpor para nosso objeto de investigação. A exposição desses argumentos nos levará à seguinte questão: qual dessas concepções pode nos oferecer uma perspectiva pertinente para analisar o significado do *tactus* na temporalidade da música instrumental do século XVII?

Quadro 2 – Uma teia das concepções de tempo entre Kant, Berkeley, Hume e Elias

Autor/Tese	RELAÇÃO ESPAÇO/SUJEITO	CONCEPÇÃO DE TEMPO	APREENSÃO DO TEMPO	RELAÇÃO TEMPO/SUJEITO
<b>KANT</b>	externo ao sujeito	tempo <i>a priori</i> , estrutura fundamental do pensamento	inata, geral	interno ao sujeito
<b>BERKELEY</b>	interno ao sujeito	tempo das ideias, percebido sensorialmente	empírica, individual	interno ao sujeito
<b>HUME</b>	externo ao sujeito	tempo da percepção sensorial e tempo das paixões	empírica, individual	interno ao sujeito
<b>ELIAS</b>	externo ao sujeito	tempo construído socialmente	social, cultural, coletivo	permutado entre indivíduo e sociedade; <i>internalizado</i> pelo sujeito

Fonte: elaborado pelo autor.

### 1.2.1 Kant

A concepção de tempo de Immanuel Kant é dada em 1781 em sua *Crítica da Razão Pura* (*Kritik der reinen Vernunft*). Ela se tornou tão fundamental, que ao primeiro contato é difícil desassimilá-la à estrutura de pensamento. Dessa forma, ela se faz presente no senso comum até os dias atuais.

Kant concebia que nossa mente é dotada de uma estrutura intrínseca natural que nos possibilita intuir e conhecer, e que apesar de conhecermos o mundo através de nossa experiência, isso não invalida a existência de conhecimentos independentes dessa experiência.

Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; [...] nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início. Se, porém, todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, isso não prova que todo ele derive *da* experiência (KANT, 2001, p. 62).

A obra de Kant é uma grandiosa sistematização de como ele enxerga o conhecimento humano. Ele compreende que há duas formas de conhecermos, que ele chama de *a priori* e *a posteriori*. São respectivamente a forma de conhecimento que precede a experiência e a forma que deriva desta.

Há pois, pelo menos, uma questão que carece de um estudo mais atento e que não se resolve à primeira vista; vem a ser esta: se haverá um conhecimento assim, independente da experiência e de todas as impressões dos sentidos. Denomina-se *a priori* esse conhecimento e distingue-se do *empírico*, cuja origem é *a posteriori*, ou seja, na experiência. [...] costuma dizer-se de alguns conhecimentos, provenientes de fontes da experiência, que deles somos capazes ou os possuímos *a priori*, porque os não derivamos imediatamente da experiência, mas de uma regra geral, que todavia fomos buscar à experiência (*Ibid.*, 62-63).

Kant coloca tempo e espaço não como conceitos, mas como intuições, formas cognitivas, formas *a priori* (*Ibid.*, p. 13): o espaço como forma de intuição externa e o tempo como forma de intuição interna. Ele considera que são formas puras, pois elas subsistem vazias, inalteradas no pensamento, e é inconcebível que nossa imaginação consiga eliminá-las de nossas mentes: “o espaço e o tempo são apenas formas de intuição sensível, isto é, somente condições da existência das coisas como fenômenos” (*Ibid.*, p. 51). O filósofo Luís E. R. Souza (2014) nos ajuda a compreender essa concepção por meio de um exercício mental.

Para Kant, o espaço e o tempo são inerentes ao sujeito a título de formas ou condições pertencentes a uma determinada faculdade da sua mente (*Gemüt*), a sensibilidade. Embora negue o espaço e o tempo absolutos de Newton, Kant admite o espaço e o tempo puros, identificados por ele a tais formas da sensibilidade. Kant chama o espaço e o tempo de puros porque julga que eles

são formas dadas antes de toda experiência, e não porque seriam abstraídos desta. Em outras palavras, o espaço e o tempo puros são dados na mente do sujeito independente (de) e anteriormente a toda experiência. Uma consequência dessa concepção de pureza sustentada por Kant é que, se os objetos (externos e internos) forem eliminados, o espaço e o tempo continuam a subsistir na mente do sujeito, permanecem intactos ou inalterados, enquanto simples formas vazias e não preenchidas por objetos [...] (SOUZA, 2014, p. 60).

Ou seja, por meio de nossa imaginação, podemos eliminar os objetos do espaço e do tempo, mas não podemos eliminar o espaço e o tempo: se os eliminarmos, ainda sobrarão espaço e tempo além destes que eliminamos, infinitamente. Kant considera que essa é uma estrutura fundamental do nosso pensamento.

O tempo é uma representação necessária que constitui o fundamento de todas as intuições. Não se pode suprimir o próprio tempo em relação aos fenômenos em geral, embora se possam perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo. O tempo é, pois, dado *a priori*. Somente nele é possível toda a realidade dos fenômenos. De todos estes se pode prescindir, mas o tempo (enquanto a condição geral da sua possibilidade) não pode ser suprimido (KANT, 2001, p. 96).

Além disso, os movimentos das coisas possuem características físicas que são coordenadas por uma direcionalidade, uma sucessão natural e lógica. O tempo para Kant é aquilo que possibilita notarmos e distinguirmos o movimento das coisas e a mudança sucessiva de seus estados dentro dessa direcionalidade lógica.

[...] o conceito de mudança e com ele o conceito de movimento (como mudança de lugar) só é possível na representação do tempo e mediante esta; se esta representação não fosse intuição (interna) *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança, isto é, a possibilidade de uma ligação de predicados contraditoriamente opostos num só e mesmo objeto (por exemplo, a existência de uma coisa num lugar e a não existência dessa mesma coisa no mesmo lugar). Só no tempo, ou seja, *sucessivamente*, é que ambas as determinações, contraditoriamente opostas, se podem encontrar numa coisa (*Ibid.*, p. 98).

Como veremos na sequência, as correntes adiante entendem essa relação entre o tempo e nossa compreensão dos fenômenos ao contrário de Kant: não é o tempo que nos possibilita compreender os fenômenos, mas nossa necessidade e intenção humanas de compreensão dos mesmos que nos induz à temporalidade. Passemos então às concepções do tempo apreendido pela experiência.

### 1.2.2 Berkeley

George Berkeley, no *Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano* [*Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*], de 1710, concebia que o tempo está necessariamente atrelado ao sujeito. Ao contrário de Newton, ele reprovava a concepção do tempo (e do espaço) como um dado objetivo do mundo:

“Por mim, se tento formar ideia do *tempo*, abstraída da sucessão de ideias de meu espírito e em fluxão uniforme partilhada por todos os seres, perco-me em dificuldades inextrincáveis. [...] Não sendo o tempo coisa alguma, abstraído da sucessão de nossas ideias, segue-se que a duração de um espírito finito deve medir-se pelo número de ideias ou ações sucessivas no mesmo espírito” (BERKELEY, 2005, p. 64).

Souza (2014) aclara que, para Berkeley, a explicação da realidade dependia de um argumento teológico: Deus é o sujeito cuja mente produz e sustenta a realidade,

[...] do qual depende toda a existência dos objetos naturais. Comparativamente, os objetos produzidos pela mente humana são mais fracos e irregulares, e podem ser até ilusórios, ao passo que os objetos produzidos pela mente divina são mais fortes e regulares e, portanto, reais (SOUZA, 2014, p. 57).

Por sua vez, a realidade, produzida pela mente divina, nos é dada particularmente por intermédio dos sentidos e, portanto, é subjetiva, individual e limitada conforme as fronteiras dos nossos receptáculos. Para Berkeley, “[...] o espaço e o tempo não estão fora, mas sim dentro do sujeito, a saber, na mente de Deus” (p. 59). Reiterando a oposição de Berkeley à concepção do tempo absoluto de Newton, Souza resume:

Para Berkeley, o princípio fundamental do *esse est percipi* [ser é ser percebido] assegura, negativamente, que nenhum objeto exista em si mesmo e sem qualquer relação ao sujeito e, positivamente, indica que todos os objetos dependem do sujeito para existir. Tal princípio é igualmente válido para o espaço e o tempo. A primeira consequência disso é o fato de Berkeley negar o caráter absoluto do espaço e do tempo, contrariando assim a visão de Newton, uma vez ser impossível ou um contrassenso supor a existência do espaço e do tempo fora do sujeito, sem que este possa de algum modo percebê-los (*Ibid.*, p. 59).

Isso significa dizer que o tempo é um meio conector entre as sensações e a produção de ideias que vão sendo experienciadas pelo sujeito conforme ele percebe a realidade. Também significa dizer que o tempo só existe enquanto sequencialidade dentro dessa experiência, pois ela é que vai ininterruptamente informando o sujeito sobre aquilo que ele percebe.

Berkeley foi um dos filósofos que ajudaram a sintetizar essa noção de tempo como meio de conexão entre as sensações e ideias. Como veremos abaixo, essa noção é bem aceita dentro da corrente do tempo subjetivo, e também será importante, conforme o segundo capítulo, para compreendermos a noção de sequencialidade na música.

### 1.2.3 Hume

Diferente do tempo *a priori* de Kant e também diferente da realidade dentro do sujeito em Berkeley, outra concepção de tempo é dada por David Hume em suas *Investigações sobre o Entendimento Humano e sobre os Princípios da Moral* [*Enquirys*

*concerning Human Understanding and concerning Principles of Moral*] de 1748. Ele entende a experiência sensorial como fonte do conhecimento, e o tempo como parte desse conhecimento. Para Hume, nós só podemos conhecer as coisas através da experiência, do contato empírico com o mundo, e é com o auxílio da memória que vamos internalizando essa experiência e colocando-a à nossa disposição.

Nenhum objeto jamais revela, pelas qualidades que aparecem aos sentidos, nem as causas que o produziram, nem os efeitos que dele provirão [...] Essa proposição de *que causas e efeitos são descobertos não pela razão, mas pela experiência* será facilmente aceita com relação a objetos de que temos a lembrança de nos terem sido outrora completamente desconhecidos, dado que estamos com certeza conscientes de nossa total inabilidade, na ocasião, de prever o que deles resultaria (HUME, 2003, p. 56).

O filósofo Marcelo Carbone Carneiro (2004) examina esse pensamento, destacando que “a noção temporal não pode ser desvinculada da forma como ele concebe a causalidade e o conhecimento” (CARNEIRO, 2004, p. 224). Assim, ele refaz o caminho epistemológico de Hume da relação entre o conhecimento e a experiência para o filósofo.

[...] a mente humana está encerrada em estreitos limites, o que impede que esta conheça verdadeiramente as coisas. [...] O que conhecemos então? Não a essência do objeto, mas certa regularidade constatada empiricamente. [...] Quando pensamos, juntamos (associamos) ideias que são compatíveis entre si. [...] Mesmo depois que aprendemos as propriedades físicas das coisas pela experiência, as conclusões que tiramos não são fundadas no raciocínio ou em qualquer processo do entendimento, sendo o produto da ocorrência (regularidade da experiência). [...] A experiência passada funciona como padrão de nossos juízos futuros, fundando-se na semelhança que descobrimos entre os objetos naturais (de causas que parecem semelhantes tiramos conclusões semelhantes). No entanto, só depois de uma repetição continuada dos eventos somos levados a juízos gerais sobre estes. A inferência sobre as coisas deriva da repetição continuada do evento, que dá a sensação de que se repetirá sempre da mesma maneira. [...] Depois que percebemos pela primeira vez certo evento sucedendo a outro (relação temporal), não realizamos nada mais que uma conjunção e somente depois deste evento se repetir várias vezes (conjunção constante) inferimos um a partir do outro (*Ibid.*, p. 224-225).

Portanto, é nessa memória, formatada e condicionada pela relação entre causas e efeitos, que vamos depositando nossa experiência e recorrendo a ela, e pela qual somos providos de uma capacidade de conectar e associar as ideias.

A relação de causa e efeito permite inferirmos algo sobre um objeto; por exemplo: o calor e a luz são efeitos do fogo, e um desses efeitos pode ser inferido com acerto do outro. No entanto, como chegamos ao conhecimento dessa relação de causa e efeito nas coisas? Para Hume [...], não é por raciocínios *a priori* (anterior à experiência) que chegamos a esta conexão entre as coisas, mas pela experiência, quando percebemos repetidas vezes que um objeto está ligado a outro. [...] As causas e os efeitos não podem ser descobertos pela razão (a razão pode conceber tanto uma coisa como o seu contrário, sem contradição), mas pela experiência. [...] Isto significa que as conexões realizadas entre ideias são realizadas por uma espécie de analogia, isto é, por certa semelhança constatada empiricamente. [...] Os homens, pelo fato de estarem acostumados à regularidade das coisas, adquirem o hábito de, ao apresentarem-se as causas,

esperarem os efeitos habituais. Apreendemos, portanto, uma conjunção frequente nos objetos e não a conexão necessária. O tempo, igualmente, é apreendido da mesma forma. Portanto, é próprio da mente humana conhecer e estabelecer certa relação temporal entre as coisas somente devido à ocorrência regular das coisas (*Ibid.*, p. 225).

O tempo para Hume faz parte dessa compreensão epistemológica. Ele dá liga aos eventos que experienciamos, nos permitindo criar relações entre eles: O tempo é [...] a constatação de certa sucessão habitual, isto é, ligamos um evento ao outro quando experimentamos certas vezes esta ligação (*Ibid.*, 224).

Entretanto, Hume nota que essa ligação entre os eventos e aquilo que vamos aprendendo não é necessariamente simultânea. Existem defasagens entre a temporalidade da percepção sensorial e a temporalidade da assimilação ou interpretação dos eventos que percebemos. O próprio Hume, na *Dissertação sobre as Paixões* [*A dissertation on the passions*] de 1757, nos dá um exemplo musical de como a nossa memória é capaz de nos inscrever em uma temporalidade bem diferente daquela que é percebida por nosso corpo. A temporalidade das paixões (ou afetos) é muito mais elástica que a temporalidade das sensações geradas pelos próprios encontros com o mundo.

Assim sendo, se considerarmos a mente humana, observaremos que, no que diz respeito às paixões, ela não é similar a um instrumento de sopro, que, na execução de todas as notas, imediatamente deixa de produzir som quando cessa o sopro, mas antes se parece mais com um instrumento de cordas, no qual, depois de cada toque, as vibrações continuam mantendo algum som, que, gradual e insensivelmente diminui (HUME, 2011, p. 372-373).

#### 1.2.4 Elias

Norbert Elias, em *Sobre o Tempo* [*Über die Zeit*], publicado em 1984, nos mostra sua compreensão a partir da sociologia sobre aquilo que intitulamos como ‘tempo’. Embora ele não invalide as transformações da realidade como partes constituintes dos ciclos naturais, ele sustenta o reconhecimento desses, assim como das estruturas espaciais, como símbolos, referências, padrões, como parâmetros de medida e conformidade social que vão sendo construídos, determinados, acrescidos e transformados na sociedade e por ela.

Quando, em estágios precoces da sociedade, fez-se sentir a necessidade de situar os acontecimentos e de avaliar a duração de alguns processos no âmbito do devir, adquiriu-se o hábito de escolher como norma um certo tipo de processos físicos, limitando-se aos fenômenos naturais, únicos, como tudo o que decorre do devir. [...] Essas sequências recorrentes, como o ritmo das marés, os batimentos do pulso e o nascer e o pôr do sol ou da lua, foram utilizadas para harmonizar as atividades dos homens e para adaptá-las a processos que lhes eram externos, da mesma maneira que foram adaptadas, em estágios posteriores, aos símbolos que se repetem no mostrador de nossos relógios (ELIAS, 1984, p. 8).

Por entre a argumentação de Elias sobre o tempo como símbolo, perpassam as

dubitações do autor, não exatamente sobre a existência factual da noção de uma temporalidade em nossas vidas e pensamentos, mas sobre como essa noção é construída, adquirida e manifesta no meio social. Assim Elias chega ao tempo como símbolo, dito como uma dimensão interpretativa da realidade.

Podemos indagar de que modo o papel de símbolo desempenhado pelo tempo é conciliável com seu caráter de dimensão do universo físico. [...] Tudo o que é perceptível, inclusive a realidade humana, ocupa uma posição em cada uma das quatro dimensões formadas pelo espaço e pelo tempo. Paralelamente, entretanto, o tempo figura aqui como um símbolo e, nessa qualidade, como um representante do mundo humano de cinco dimensões. Que relação recíproca mantêm essas duas determinações do tempo, a que vê nele uma dimensão da totalidade do mundo perceptível e a que faz dele um símbolo social, cujo desenvolvimento acompanha o da vida coletiva? A resposta, em suma, é a seguinte: existem acontecimentos que podem ser percebidos como tais no fluxo do devir, e portanto, no tempo e no espaço, sem que aqueles que os percebem levem em consideração o caráter de símbolos do tempo e do espaço. Nesse caso, não levamos em conta, por não nos apercebermos dele, o fato de que uma atividade humana ordenadora, uma síntese consciente aprendida, é necessária para que os processos perceptíveis sejam captados como algo situado no espaço e no tempo (*Ibid.*, p. 31).

A concepção do tempo como símbolo levará o autor a romper com o paradigma axiomático do tempo como um dado que preceda a vida em sociedade, seja este tempo objetivo ou subjetivo. O tempo e os símbolos, como todo conhecimento, fazem parte de um longo e plural processo de aprendizado, que vai transformando a sociedade assim como é transformado por ela.

Essas hipóteses comuns às teorias tradicionais do conhecimento são artificiais, e os debates intermináveis que opõem seus respectivos partidários são estereis. Mas, isso só aparece com clareza quando nos afastamos dos paradigmas contidos nas hipóteses dessas antigas teorias do conhecimento [...] e quando lhes opomos uma teoria do saber humano ligada à evolução observável desse saber, de tal sorte que suas próprias hipóteses paradigmáticas possam ser postas à prova e revistas. É nisso que se empenha este ensaio. Ele repousa sobre a hipótese de que nosso saber resulta de um longo processo de aprendizagem, que não teve um começo na história da humanidade. Todo indivíduo, por maior que seja sua contribuição criadora, constrói a partir de um patrimônio de saber já adquirido, o qual ele contribui para aumentar. E isso não é diferente no que concerne ao conhecimento do tempo (*Ibid.*, p. 10).

Portanto, o tempo, como parte desse processo coletivo, construtivo e metamórfico de conhecimento, vai muito além da experiência apenas individual, contrariando a visão empirista.

Supõe-se, como se [...] fosse evidente, que o processo de conhecimento tem um começo e que torna sempre a partir de um mesmo ponto. O indivíduo parece apresentar-se sozinho diante do mundo, como o sujeito diante do objeto, e parece também buscar conhecer; resta saber se é a natureza do sujeito ou a do objeto que desempenha um papel decisivo na construção das representações humanas, bem como na inserção de todos os acontecimentos no curso do tempo (*Ibid.*, p. 9-10). [...] Não se trata aqui, simplesmente, de cada indivíduo particular, mas de uma longuíssima cadeia de gerações através da qual o saber

é transmitido, pois uma vida individual é curta demais frente ao processo de aprendizagem necessário para o conhecimento das concatenações específicas representadas pela “causa”, pelo “tempo” e por outros conceitos decorrentes do mesmo nível superior de síntese (*Ibid.*, p. 34).

Naturalmente, esta indagação em Elias também o levará a argumentar contra a linha kantiana dos conhecimentos *a priori*. Pois, se o argumento da experiência empírica individual já era incompatível com conhecimento socialmente construído, assim também será o argumento dos conhecimentos inatos como estruturas fundamentais do pensamento.

Segundo uma hipótese muito difundida desde Descartes até Kant e para além deles, os seres humanos seriam como que naturalmente dotados de modalidades específicas de ligação dos acontecimentos, dentre as quais figuraria o tempo. Em outras palavras, a ligação sintética dos acontecimentos, sob a forma de sequências temporais que estruturam a percepção humana antes de qualquer experiência, seria independente do patrimônio de saber de uma dada sociedade e não passível de ser aprendida. Admitir essa “síntese *a priori*” implicaria que os homens têm não apenas uma aptidão *geral* para estabelecer tais ligações, mas também uma predisposição que os obriga a estabelecer ligações específicas e a construir os conceitos correspondentes, tais como “tempo”, “espaço”, “substância”, “leis da natureza”, “causalidade mecânica” etc., noções estas que apresentam, todas elas, o caráter do não aprendido e do imutável. [...] A tese filosófica de que encadearíamos os acontecimentos por uma “síntese *a priori*”, de um modo como que automático e sem nenhuma aprendizagem, em virtude de uma aptidão inata, ligada a nossa natureza de seres racionais, reflete, em parte, o caráter limitado dos conhecimentos empíricos na época de Descartes, Kant e seus sucessores. Essa tese deriva, por um lado, de sua própria concepção da experiência: ao falar de experiência, eles tinham em mente a do indivíduo, compreendido como uma unidade perfeitamente autônoma, e não as experiências e instrumentos de reflexão elaborados ao longo dos séculos pela humanidade (*Ibid.*, p. 34).

Alcançamos assim a concepção de tempo socialmente construído. Elias nos explica como se manifesta a construção do tempo como dimensão simbólica compartilhada em sociedade. Essa dimensão é estabelecida pela sinalização de pontos nominados, que podem ser cíclicos ou não, padronizados ou não, mas que vão sendo estandardizados como “meio de orientação no universo social” e de organização dos comportamentos e atividades sociais, para situar os processos e avaliar sua duração na sequência ininterrupta dos eventos – ou no “fluxo incessante do devir”, nas palavras do autor (p. 8). Ou seja, para o sociólogo, o tempo é um instrumento simbólico construído pela vida humana em sociedade e que tornou possível a harmonização das atividades humanas no fluxo do devir e a compreensão narrativa de suas trajetórias. O tempo é a linha que costura os eventos da vida.

Elias faz uma breve menção a David Hume. Ele o reinterpreta, dialogando sobre uma concepção de conhecimento humano que relaciona a construção da identidade à construção da temporalidade por entre a experiência.

Hume confessou, certa vez, que não conseguia compreender em que sentido o adulto que ele era naquele momento podia ser “o mesmo” que o menino que fora outrora. Também nesse caso, a resposta é que a identidade não é tanto a de uma substância, mas a da continuidade das transformações que conduzem de um estágio ao seguinte (*Ibid.*, p. 160).

Como Hume, Elias entende que nossa memória e capacidade de elaboração mental da sequencialidade dos eventos estão no âmago da nossa percepção temporal. Elias, no entanto, que concebe os seres humanos enquanto seres sociais, compreende que construímos e estamos construindo essa percepção ao longo da história. O ser humano foi assimilando experiências, foi dotando-se de um poder de síntese individual e compartilhado, foi se tornando capaz de relacionar eventos entre perspectivas.

A percepção de eventos que se produzem “sucendo-se no tempo” pressupõe, com efeito, existirem no mundo seres que sejam capazes, como os homens, de identificar em sua memória acontecimentos passados, e de construir mentalmente uma imagem que os associe a outros acontecimentos mais recentes, ou que estejam em curso. Em outras palavras, a percepção do tempo exige centros de perspectiva – os seres humanos – capazes de elaborar uma imagem mental em que eventos sucessivos, A, B e C, estejam presentes em conjunto, embora sejam claramente reconhecidos como não simultâneos. Ela pressupõe seres dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência. Esse poder de síntese constitui uma especificidade da espécie humana: para se orientar, os homens servem-se menos do que qualquer outra espécie de reações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto a dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações. É nessa capacidade de aprender com experiências transmitidas de uma geração para outra que repousam o aprimoramento e a ampliação progressivos dos meios humanos de orientação, no correr dos séculos (*Ibid.*, p. 33).

O tempo para Elias, portanto, assume um aspecto simbólico, que será evidenciado no item 2.3, quando tratarmos da relação prática e técnica entre o processo de racionalização do tempo e sua sinalização sistemática.

[...] a palavra “tempo”, diríamos, designa simbolicamente a relação que um grupo humano, ou qualquer grupo de seres vivos dotado de uma capacidade biológica de memória e de síntese, estabelece entre dois ou mais processos, um dos quais é padronizado para servir aos outros como quadro de referência e padrão de medida. Alguns processos caracterizados por um desenrolar contínuo, como a maré montante e a maré descendente, ou o nascer e o pôr do Sol ou da Lua, podem desempenhar esse papel. Quando os homens consideram que esses processos naturais são imprecisos demais para servir às finalidades que eles lhes destinam, resta-lhes a opção de construir padrões de medida mais exatos e mais confiáveis. Os relógios não são outra coisa senão “contínuos evolutivos”, processos físicos dotados de um desenrolar contínuo, elaborados pelo homem e padronizados em algumas sociedades para servir de quadro de referência e escala de medida a outros processos de caráter social ou físico (*Ibid.*, p. 39-40).

O entendimento (poder-se-ia dizer ‘semiológico’) de Elias sobre os símbolos linguísticos é relevante para nossa compreensão sobre o *tactus* e sua função, pois o *tactus* é, antes de mais nada, um signo temporal; logo, um ‘meio de orientação’ no universo de uma atividade musical socialmente construída.

[...] os símbolos linguísticos que se desenvolvem através do uso que um grupo humano faz deles não se reduzem a sua função de meios de comunicação. [...] no meio humano, os símbolos especificamente sociais adquiriram uma função de meios de orientação e, portanto, de conhecimento. Tal como a própria língua – e justamente sob a forma de símbolos linguísticos –, um tesouro de saber, transmissível de uma geração para outra, está sempre presente no grupo humano, antes que um determinado indivíduo se integre nele e individualize esse saber social, através de uma aprendizagem preparada e possibilitada pelo potencial de crescimento de que ele disponha. O fato de os homens deverem e poderem se orientar em seu mundo adquirindo um saber, e de, com isso, sua vida individual e coletiva depender totalmente da aprendizagem de símbolos sociais, é uma das particularidades que diferenciam o ser humano de todos os outros seres vivos (*Ibid.*, p. 20).

### 1.3 A MÚSICA E O TEMPO

O entendimento do tempo como símbolo também pode nos remeter ao que declara Lorenzo Mammi (1995) sobre a relação tempo/enredo. Para sublinhar a importância da narratividade no conceito de tempo, Mammi recorre ao filósofo linguista P. Ricoeur. “O que produz a série temporal é a atividade humana de construção de um enredo, que põe em relação os eventos dentro de uma narrativa” (p. 45)<sup>13</sup>. Ou seja, nossa temporalidade advém dessa atividade de relacionar os eventos por uma sequencialidade ordenada artificialmente. O que queremos dizer por essa ‘sequencialidade ordenada artificialmente’ é que a música, enquanto artifício humano narrativo, é um espelho da própria temporalidade humana: nossa capacidade de interpretação e qualificação de seus momentos internos torna possível percebê-los enquanto tensões e relaxamentos que vão fluando por entre a memória e a expectativa: “Cantar é portanto dar forma ao tempo, criar uma série de momentos sucessivos unificados por uma tensão interna” (MAMMI, 1995, p. 45).

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal [...]: o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p. 15).

À luz da temporalidade humana socialmente construída, por sua vez codificada pelos símbolos linguísticos que a delineiam de forma narrativa, podemos conceber a música e o *tactus* relacionados ao tempo como construção de uma sequencialidade narrativa (*música*) e como símbolo organizador (*tactus*). É essa perspectiva, portanto, que

---

<sup>13</sup> Mammi (1995), ao contrariar a tese da apreensão imediata do tempo em Kant, nos fala sobre a defesa de um “modelo narrativo” de tempo (p. 45). Esse modelo narrativo se fundamenta na tese da reciprocidade entre narratividade e temporalidade de Paul Ricoeur (1994), que relaciona a teoria do tempo das *Confissões* de Santo Agostinho com a teoria da intriga da *Poética* de Aristóteles.

nos permite compreender a função do *tactus* nas atividades artísticas temporais socialmente construídas.

[...] os Músicos, ao verem que um é mais veloz ou mais lento que o outro, devido à diversidade dos movimentos que fazem ao cantar juntos as partes de uma cantilena, ordenaram um certo Sinal, [através] do qual cada cantor pudesse se reger ao proferir a voz com medida de tempo veloz, ou lenta, segundo o que é demonstrado com as diversas figuras cantáveis [...] (ZACCONI *apud* TETTAMANTI, 2010, p. 250-251).

Veremos no capítulo a seguir uma relação entre o *tactus*, o processo de racionalização da temporalidade musical desde a Antiguidade, o aumento de uma demanda social pela mensuração precisa do tempo e a invenção do relógio de ponteiros. Essa relação evidenciará o funcionamento dos movimentos gestuais do *tactus* como espécies de ‘ponteiros’ de um ‘relógio musical’.

Assim como por meio de um contrapeso o relógio é regido e governado, pelos quais todas as outras engrenagens se movem ordenadamente para frente e para trás, algumas rapidamente, outras lentamente; assim também, por meio de uma medida chamada tempo, todas as vozes são sustentadas sem dissonâncias e, regendo-se, são cantadas. Este tempo ou medida, como alguns chamam, ordena o valor das figuras e lhes dá o próprio ser<sup>14</sup> (ZACCONI, 1596, p. 20b, tradução nossa).

A história do *tactus*, assim, se assemelha à própria história do tempo socialmente construído. O tempo da música espelha o tempo da vida.

[...] o que ocorre na canção toda, também ocorre nas suas partículas singulares, e o que ocorre nas partículas singulares, também ocorre na ação mais longa, da qual talvez aquela canção seja uma partícula, e o mesmo em toda a vida do homem, das quais são partes todas as ações do homem, e o mesmo em todo o século dos filhos dos homens, das quais são partes todas as vidas dos homens (AGOSTINHO, 2009, p. 52-53).

Como observado acima, esta relação entre a vida, o tempo e a música encontra uma correspondência histórica nesta metáfora de Agostinho. Ao compreender que a melodia constitui relação entre suas partes, que cada nota está ligada às suas vizinhas, ele se propõe refletir sobre o tempo por meio de uma perspectiva musical, considerando a música como uma atividade que reflete a própria efemeridade do tempo, “feito de momentos sucessivos”, no qual “cada um deles desaparece para deixar lugar ao seguinte” (MAMMÌ, 1995, p. 44). Para Agostinho, a música evidencia a apreensão da temporalidade por meio da memória e da expectativa, como nos explica Mammì (1995, p. 45):

Agostinho também parece considerar impossível uma intuição imediata do tempo. Mas sua solução não é nem geométrica (embora utilize metáforas

<sup>14</sup> “Onde si come da un contrapeso, il tempo del orologio vien retto et governato, dal quale tutte l’altre ruote con ordine retto et contrario; quale velloci, et quale tardi si movano, & col moto si reggono; cosi ancora da una misura detto tempo, tutte le parte senza dissonanza alcuna si reggano, et reggendosi si cantano. Questo tempo, o misura che vogliamo dire, ordina il valore alle figure et li da il proprio essere.”

espaciais), nem narrativa. É musical. O tempo se assemelha à música. Quando eu canto eu sei a forma da melodia, embora esta forma nunca esteja presente inteira nos sons que vou pronunciando. A forma, nesse caso, é uma espécie de tensão (*intentio*) que puxa cada nota em direção à seguinte. Só na última nota a forma se acaba, mas também acaba, se esgota, porque não há mais tensão. A melodia esvanece e se deposita na memória, como tensão potencial que pode ser revitalizada quando recomeço a cantar (p. 45). [...] Quando começo a cantar eu pretendo chegar ao fim da melodia, e por isso começo a tragar a melodia do futuro, onde a expectativa a coloca, para o passado, onde encontra repouso na memória. O ato da atenção presente se torna assim, ainda uma vez, um ato intencional, portanto um ato direcionado. A forma do tempo é, antes de mais nada, direção (MAMMI, 1995, p. 53).

Essa perspectiva pode ser estendida a todas as artes performáticas<sup>15</sup>, que paradigmaticamente se retêm meio à transitoriedade temporal. Ainda que possam dispor de elementos atemporais (como a memória e a expectativa), o tempo é nelas elementar, inexorável. Enquanto os gêneros artísticos literários flutuam entre as esferas temporal e atemporal, e embora os gêneros visuais possam trabalhar com a ideia de uma temporalidade ou da expressão desta, é a efemeridade dos materiais físicos que caracteriza as artes performáticas – e dentre elas, a música. A música, nas palavras de Maya Suemi Lemos, enquanto “fenômeno necessariamente temporal, [...] se encontra implicada em toda reflexão sobre o tempo e sua medida” (LEMOS, 2005, p. 161). Agostinho assim tratou desse respeito:

Vou entoar uma canção que sei. Antes de iniciar, minha expectativa se estende totalmente, mas quando começar, tanto quanto eu tiver tirado da expectativa, também minha memória se estende, e a vida desta minha ação se distende na memória (em razão do que cantei) e na expectativa (em razão do que cantarei). Minha atenção também está ali, presente, pela qual o que era futuro é arrastado para tornar-se passado. E quanto mais isso acontecer e acontecer, a expectativa será abreviada e a memória será prolongada, até que toda a expectativa seja consumida, quando toda a ação terminada houver transitado para a memória (AGOSTINHO, 2009, p. 52).

A efemeridade da música enquanto ato pode ser observada nas próprias formas que encontramos para preservá-la: a tradição oral e os meios de registro, como a notação. Até antes do advento do fonógrafo de Edison (1847- 1931) no limiar do século XIX, a música só podia ser registrada graficamente (em placas, livros, partituras etc.). A matéria-prima real da música, o som, nas palavras de Agostinho, “se desvanece, e não deixa de si nada que se possa coordenar com arte” (AGOSTINHO, 2007, p. 141).

Os desafios de definir o que de fato é a música, de examinar seu estatuto e suas fronteiras, de refletir sobre o significado de obra musical e sobre como a música se

---

<sup>15</sup> Também chamadas de ‘artes performativas’, ‘artes temporais’ ou ‘artes transientes’. Essa é uma classificação contemporânea que designa as artes intermitentes, cujo material só existe quando executado, e como tal, contempla as artes do som, do movimento e da representação.

relaciona com a notação, chamaram a atenção de Nicholas Cook para uma problematização sobre o ato de *performar*, que, pelo menos até o século XX, era representado pela ideia de performance enquanto “reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada” (COOK, 2006, p. 6). Cook nos remete a uma indagação sobre como a música ocidental há muito presencia uma relação estreita entre o ato de compor e o ato de anotar o que foi composto, de modo a se confundirem o som e o seu próprio código de notação. Mais à frente, no item 2.4, iremos transpor essa relação para a discussão sobre o tempo, nos atentando para como a notação também exerceu influência no processo de racionalização da temporalidade musical que fora se estabelecendo nos domínios eclesiásticos durante Idade Média.

Em nosso contexto, são recorrentes os exemplos dessa relação entre o som e a narrativa, e eles podem ser notados, assim como na nossa própria linguagem, também na linguagem musical. Paradoxalmente, a música, arte transiente por definição, assume uma identidade autônoma e perene, alheia ao performer.

[...] na verdade, a ideia de que a performance é essencialmente reprodução e, conseqüentemente, uma atividade subordinada, senão redundante, está inserida na nossa própria linguagem. Você pode “simplesmente tocar”, mas é estranho falar sobre “simplesmente interpretar (ou executar)” [*just perform*]: a gramática básica da performance é que você interpreta *alguma coisa* [*perform something*], você apresenta uma performance “de” alguma coisa. Em outras palavras, a linguagem nos leva a construir o processo de performance como suplementar ao produto que a ocasiona, ou no qual resulta; é isto que nos leva a falar naturalmente sobre música “e” sua performance, da mesma forma que os teóricos do cinema falam do filme “e” sua música, como se a performance não fosse parte integral da música (e a música do filme). A linguagem, em suma, marginaliza a performance. Em grande medida, a inquietação que a musicologia compartilhou com outras disciplinas na década de 1990 girou ao redor da ideia [...] de que a música era certo tipo de produto autônomo (*Ibid.*).

Ainda mais curioso é reconhecermos que o performer *reproduza* algo que nem mesmo exista de fato.

[...] o que deveria sim causar surpresa é a maneira como a performance, processo em tempo real, rotineiramente deixa não algumas poucas e fragmentárias memórias [...], mas sim a sensação de que nós vivenciamos uma *peça* musical, um objeto imaginário que, de alguma maneira, continua a existir muito depois que seus sons desapareceram. “A crença de que os quartetos e sinfonias de Mozart e Beethoven estão acima da história não poderá nunca ser apagada” afirma Charles Rosen (1994, p. 89), porque “a autonomia foi neles inscrita” (*Ibid.*, p. 14).

Assim, para dialogarmos sobre a temporalidade na música do século XVII, é importante embarcar no paradigma temporal da música, em sua compreensão como arte performática e em sua relação com a notação.

## 2. A TEMPORALIDADE MUSICAL

A reflexão sobre o fazer musical sempre se ateve à discussão sobre as características do tempo. Como observaremos neste embate entre as perspectivas matemática e analógica da temporalidade musical, as concepções de um tempo *cronológico* e de um tempo *oportuno* sempre foram levadas em consideração ao longo da história da música<sup>16</sup>. Diz-se assim de musicalidades submersas em uma temporalidade própria, que na prática musical representam a noção de um tempo mensurável e de um tempo imensurável.

### 2.1 RITMO E METRO: PROBLEMA OU SOLUÇÃO?

A temporalidade na música é envolta por muitos nós e tramas. Cada conceito musical relacionado ao tempo contém diferentes conotações, e estas variam entre épocas e lugares. Pelo menos na atualidade, não há exatamente uma unanimidade teórica acerca dos pares ritmo/rítmico e metro/métrico, de modo que a contextualização de suas conotações é um primeiro tópico a ser tangido.

Quando se fala em *ritmo* e *rítmico*, geralmente se faz referência às configurações de agrupamento dos estímulos/gestos em torno de um eixo, de um estímulo destacado – ou seja, um acento, que pode ser estabelecido por qualquer dos parâmetros musicais (duração, timbre, intensidade, altura). Essa, que é uma noção comum de ritmo, nos remete às diferentes maneiras de combinar os elementos musicais, distinguindo-os quantitativa e/ou qualitativamente (*longas e breves, nobres e vis, fortes e suaves*). Este aspecto pressupõe que qualquer ritmo é composto por mais de um elemento. Essas combinações ou agrupamentos muitas vezes podem ser conotados por uma semântica própria ou mesmo estar associados tradicionalmente aos pés métricos da prosódia. Nota-se que as figuras que formam essas combinações de elementos não necessariamente respondem a um sistema de mensuração matemática. Nas palavras dos teóricos Cooper e Meyer (1963):

Ritmo pode ser definido como a maneira pela qual um ou mais tempos não acentuados são agrupados em relação a um tempo acentuado. Os cinco agrupamentos rítmicos básicos podem ser discernidos pelos termos tradicionalmente associados à prosódia: a) Iâmbico; b) Anapesto; c) Troqueu;

---

<sup>16</sup> É o que suscita César Villavicencio (2011), em reflexão sobre a interpretação contemporânea da música do passado, ao abordar o binômio tempo objetivo/subjetivo pela perspectiva mitológica grega. Ele propõe relacionar a interpretação musical à discussão sobre os conceitos de *Chronos* (o tempo de características quantitativas) e de *Kairós* (o tempo de características qualitativas).

d) Dáctilo; e) Anfibráquio<sup>17</sup> (COOPER e MEYER, 1963, p. 6, tradução nossa).

Já quando falamos em *metro* e *métrico*, geralmente nos referimos à circunscrição estrutural das figuras, compreendendo-as como unidades proporcionais, relacionadas e equacionadas por uma unidade mensural e referencial predeterminada. Essa unidade é chamada de pulso. A percepção da métrica é estabelecida pela recorrência dos pulsos e pela acentuação de um pulso por entre os demais. Notemos que o ritmo pressupõe a combinação entre duas ou mais figuras, enquanto o pulso, como unidade mensural, não o pressupõe. Assim também é o metro, que para ser constatado não depende da existência de agrupamentos rítmicos, embora estes possam ser reconhecidos em seu entorno. Em outras palavras, a conotação contemporânea de métrica nos remete a uma ideia de ‘régua’, de unidades relacionadas matematicamente. Cooper e Meyer afirmam: “Metro é a mensuração do número de pulsos entre acentos recorrentes mais ou menos regulares. Portanto, para existir metro, alguns dos pulsos de uma série precisam ser acentuados – marcados pela consciência – em relação a outros”<sup>18</sup> (*Ibid.*, p. 4, tradução nossa).

Nosso problema com essas definições aparecerá quando esbarrarmos na ilustração de Mammi (1995) sobre o binômio ritmo/metro (item 2.3). Trata-se de uma conotação exatamente inversa à conotação contemporânea, quando o adjetivo ‘rítmico’ era atribuído aos teóricos musicais e o adjetivo ‘métrico’ era atribuído aos gramáticos.

A pesquisadora em dança e artes cênicas Jacyan Castilho de Oliveira (2008), em sua tese de doutorado sobre o ritmo no teatro, levantou todo um corpo de acepções dos termos ritmo e metro, verificando as correspondências mais antigas e mais hodiernas deste binômio.

A terminologia do metro é um bom ponto de partida, já que não é tão problemática quanto a do ritmo. Embora a autora mostre que termos como pulsação, andamento e ritmo frequentemente são confundidos com métrica, ela é categórica em resumir que o metro como conhecemos deriva da organização do tempo em pulsos regulares.

A organização do tempo em pulsos derivou sua subdivisão em grupos regulares. Esses grupos, geralmente compostos por duas ou três unidades (ou seus compostos, como quatro ou seis, resultando em compassos ternários, quaternários, etc.), estabelecem a métrica de uma composição. A velocidade das pulsações é o seu andamento (GROVE *apud* CASTILHO, 2008, p. 47). [...] O

<sup>17</sup> “Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one. The five basic rhythmic groupings may be differentiated by terms traditionally associated with prosody: a. iamb; b. anapest; c. trochee; d. dactyl. e. amphibrach.”

<sup>18</sup> “Meter is the measurement of the number of pulses between more or less regularly recurring accents. Therefore, in order for meter to exist, some of the pulses in a series must be accented – marked for consciousness – relative to others.”

metro ocidental tornou-se, até as contestações levantadas pela música contemporânea, o parâmetro de pulsação, o “ritmo” fundamental, a favor do qual, ou contra qual, toda harmonia se instaurava; mas sempre o tendo por referência (*Ibid.*).

O maior problema vem adiante. Assim como nesta pesquisa, uma primeira checagem terminológica levou a autora a uma dissolução da definição de ritmo. A palavra ‘ritmo’, no uso corriqueiro, parece remeter ora a fluxo, a tempo, a duração, a medida, a ordem, a número (*Ibid.*, p. 35-39). Há uma gama semântica que compõe o vocábulo *ritmo* e que o afasta muito de uma definição unívoca. Segundo a autora, este “é só o início do problema” (*Ibid.*, p. 36). Esse ponto inicia sua investigação prévia sobre o que em geral se entende por *ritmo* na música, fundamentada principalmente nas acepções etimológica, histórica e neurofisiológica. O contato com essas acepções levou a autora à brilhante analogia que intitula sua investigação: afinal, o ritmo é “Aquilo que flui ou aquilo que estanca?” (*Ibid.*).

Ela começa por Murray Schafer (1991), que interpretou a palavra ritmo etimologicamente, remetendo *ritmo* ao seu significado etimológico (*fluxo*) e associando poeticamente seu conceito de ritmo à noção de direção: “Ritmo é direção. O ritmo diz: eu estou aqui e quero ir pra lá” (SCHAFER, 1991, p. 87). No entanto, a autora logo adverte que essa foi uma armadilha etimológica, destacando que essa acepção já havia sido posta à prova e superada nos verbetes do Oxford English Dictionary e do The New Grove Dictionary. A raiz grega *rhythmós*, que em algum momento significou *ritmo* derivado de *rheō* (fluxo), encontra uma correspondência mais antiga em *ry* (*ery*) ou *w’ry* (‘prender’), conotando *ritmo* como ‘medida’, ‘movimento medido’, ‘limitação do movimento’, e próxima do significado etimológico de *schēma* (‘perfil’, ‘formato’, ‘figura’) (CASTILHO, 2008, p. 38). No item 2.3, mostraremos que esse ponto de vista é, de um outro modo, reafirmado em Mammi (1995), quando ele aponta para os esforços da racionalização do ritmo já pela teoria grega.

Castilho prossegue seu mapeamento vocabular. Ela recorre a uma importante elucidação do musicólogo Bruno Kiefer (1923-1987). Em Kiefer temos uma correspondência de ritmo com a noção de fluxo e direção como em Schafer, porém com uma ressalva muito esclarecedora: o fluir contínuo, exemplificado pelas águas correntes de um rio não pode ser uma metáfora adequada para compreender o conceito de *ritmo*.

Se pensarmos no fluir tranquilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades. Exemplos: emissão de sons de duração desigual; determinado

movimento dos braços; acidentes numa corrente de água (KIEFER *apud* CASTILHO, p. 37).

Adiante, a autora se fundamenta nas acepções do maestro Sérgio Magnani (1914-2001) e do neurologista Oliver Sacks (1933-2015). Ela nos recorda que o termo ‘ritmo’ se associa historicamente à ordenação dos sons no tempo (CASTILHO, 2008, p. 16; p. 40); entretanto, nos mostra que esta é apenas uma primeira camada semântica. Ao prosseguirmos na investigação do termo, nos deparamos com o conceito de duração, que é uma das propriedades do som. “A sequência de uma série de durações – positivas ou negativas, caso sejam representadas por sons ou silêncios – dá origem ao ritmo e ao que se denomina plano agógico da obra” (MAGNANI *apud* CASTILHO, 2008, p. 20). Esse aspecto de uma certa *qualidade* da duração (positiva/negativa; forte/fraca) é que nos interessa aqui; pois ele está ligado tanto ao ritmo analógico quanto ao gesto prático do *tactus*, como será mostrado no item 3.1.3. A autora prossegue, nos mostrando que a mente (neste contexto, mais precisamente o cérebro) organiza cognitivamente os fenômenos percebidos de forma cíclica, atraindo-se e repelindo-se por entre os estímulos sensoriais. Em termos musicais, essa perspectiva neurofisiológica é a própria definição de ritmo que encontramos em Cooper e Meyer (1963), descrita de uma outra forma.

A neurofisiologia confirma que o cérebro humano tem uma tendência para ordenar os fenômenos em agrupamentos com retornos periódicos. Estudos na área de cognição indicam que mesmo a atenção, consciente e voluntária, é cíclica. Em bom português, significa que ninguém “presta atenção” em algo o tempo todo por igual. A atenção funciona em ondas, o que auxilia o cérebro a “descansar” nos momentos de pausa entre os eventos importantes, e com isso, “poupar energia”. Mesmo uma ação primária, como ouvir uma música, é feita através desse sistema de “ligar” e “desligar” a atenção inúmeras vezes, o que nos dá, ao final, a sensação de continuidade, sem prejuízo de nossa fruição nem de nosso entendimento da canção, e ao mesmo tempo sem sobrecarregar nossa mente com atividade incessante e desnecessária (SACKS *apud* CASTILHO, 2008, p. 136).

## 2.2 CAMADAS E CONJUNTOS: UM PEQUENO MODELO DE SISTEMATIZAÇÃO TEÓRICA

Toda essa trama semântica observada acima nos mostrou que a sustentação dos significados etimológicos de ritmo e metro não é suficiente para compreendê-los como conceitos, parecendo nos levar a indefinições, dado que é impossível designar o exato ponto na história quando e onde a palavra aderiu a uma ou outra conotação. Contudo, *existem conotações*, e existem múltiplos exemplos de ordenação das notas no tempo. Essa pluralidade de conotações nos compele a cogitá-las, a adequá-las e adequar-nos. É neste sentido que nos referimos à elaboração de uma performance fundamentada, da qual o ato de decidir é uma necessidade. A sistematização proposta nesta seção parte desta

necessidade, e tem por objetivos perpassar as noções de tempo rítmico e métrico e guiá-los ao conceito de *tactus* (item 3.1). A partir da contextualização do conceito de *tactus*, envolto por este modelo, teremos perspectivas teóricas, práticas e analíticas da temporalidade musical empregada na música instrumental do século XVII.

Cooper e Meyer (1963) nos oferecem bons pontos de partida. Eles falam em uma independência entre ritmo e metro, e da dependência destes respectivamente por acento e pulso. É necessária uma certa cautela quanto à ideia de dependências e independências, pois, do contrário, podemos deixar escapar as possibilidades hipotéticas. Então vejamos o que os autores ponderam acerca dessa relação:

Embora não possa haver metro sem pulso subjacente para estabelecer as unidades de mensuração, como veremos, pode haver metro sem ritmo claramente definido [...] Por outro lado, pode haver ritmo sem metro – como no ritmo “livre” de algumas músicas orientais e folclóricas e no que foi chamado de “ritmo mensurado” do Canto Gregoriano<sup>19</sup> (COOPER e MEYER, 1963, p. 4, tradução nossa). [...] Ritmo independe do metro em dois sentidos distintos. Primeiro, ritmo pode existir sem que haja um metro regular, como no caso do Canto Gregoriano e do *recitativo secco*. Isto é, notas não acentuadas podem ser agrupadas em relação a uma nota acentuada sem que haja uma regularidade de acentos recorrentes mensurando unidades métricas de duração igual. De fato, o ritmo é pelo menos teoricamente independente do pulso. Segundo, [...] ritmo é independente do metro no sentido de que qualquer um dos agrupamentos rítmicos [pés] pode ocorrer em qualquer tipo de organização métrica<sup>20</sup> (*Ibid.*, p. 6, tradução nossa).

Dessa forma, se há dependências e independências, podemos por extensão vislumbrar as interdependências e complementaridades destes conceitos. Essa ideia de complementaridade é bem-vinda, dado que cada conceito temporal é constituído por processos intrínsecos. A partir desta ideia, é possível sistematizar estes conceitos metaforicamente em ‘camadas’ ou ‘conjuntos’. O modelo a seguir, de nossa autoria, concebe uma breve teorização desta relação de intersecções entre os conceitos que permeiam ritmo e metro.

A camada interseccional é a da duração, as duas camadas adjacentes são as do ritmo e do metro, e as duas interjacentes são as do acento e do pulso. A camada da duração

---

<sup>19</sup> “While there can be no meter without an underlying pulse to establish the units of measurement, there can, as we shall see, be meter without any clearly definable rhythm [...] Conversely, there can be rhythm without meter – as in the ‘free’ rhythm of some Oriental and folk music and in what has been called the ‘measured rhythm’ of Gregorian chant.”

<sup>20</sup> “Rhythm is independent of meter in two separate senses. First, rhythm can exist without there being a regular meter, as it does in the case of Gregorian chant or *recitativo secco*. That is, unaccented notes may be grouped in relation to an accented one without there being regularly recurring accents measuring metric units of equal duration. Indeed, rhythm is at least theoretically independent of pulse. Second, [...] rhythm is independent of meter in the sense that any one of the rhythmic groupings given above can occur in any type of metric organization.”

compreende-a enquanto parâmetro fundamental do som. A camada do ritmo é estabelecida pela acentuação, pela qual são forjadas as combinações quantitativas e/ou qualitativas das notas, através da própria duração ou de qualquer outro parâmetro natural do som – altura, timbre, intensidade; nesta camada, percebe-se que todas as notas possuem uma duração. A camada do metro ocorre quando se impõe nas notas uma circunscrição matemática, passível de comparação numérica, estabelecida por uma unidade proporcional comum, o pulso; nesta camada, é possível reconhecer as combinações e sistemas rítmicos – embora a possibilidade de ocorrer qualquer um dos agrupamentos rítmicos em qualquer tipo de organização métrica, conforme vimos acima em Cooper e Meyer (1963, p. 6), não prediz que o metro necessariamente dependa do ritmo. A duração é um parâmetro comum ao ritmo, ao metro e ao pulso. O metro compreende necessariamente pulso, acento e duração; e não necessariamente ritmo. O acento é uma propriedade contida diretamente pelo ritmo e pelo pulso; e indiretamente pelo metro. Embora tenhamos dito acima que o acento pode ser estabelecido por qualquer um dos parâmetros sonoros (e dentre eles a duração), dizer que o acento depende da duração seria impreciso. O conceito de acentuação subentende o acento e o não-acento, portanto, pressupõe a comparação entre as notas, de modo a conferir uma determinada qualidade a uma nota em relação a outra(s); mas para tanto, não depende da duração, não devendo literalmente ser considerado como parâmetro temporal; dessa forma, não contém duração. Já o pulso, mesmo quando inaudível, provém do metro, ao mesmo tempo que o estabelece; portanto, contém duração.

Musicalmente, a camada da duração é necessária, a do ritmo é quase sempre constatável, a do metro é circunstancial. Conforme explicamos em Castilho (2008), quando citou Bruno Kiefer, toma-se o ritmo como uma camada quase sempre constatável, porém não necessária, se considerarmos hipoteticamente um momento musical que comece e termine sem que tenha havido qualquer alteração paramétrica (p. 37); ou da repetição literal de ciclos regulares *ad infinitum*, que passam a ser percebidos como um *continuum*<sup>21</sup> (p. 41) – exemplos comuns deste *continuum* em nossa percepção são as frequências de vibração dos sons e os batimentos dos ponteiros do relógio<sup>22</sup>. Nestes casos, estaríamos diante de um som, bloco ou ciclo sonoro ininterrupto e inalterado – e tampouco

---

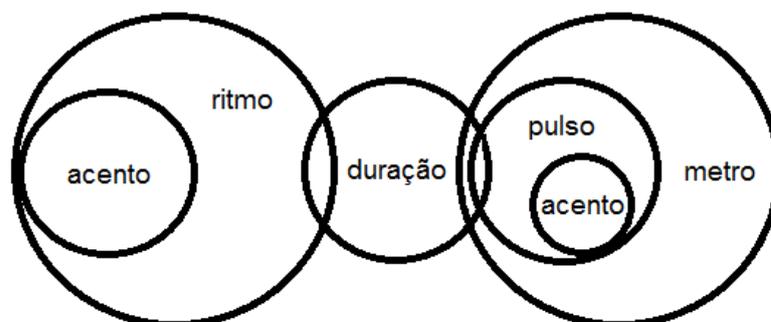
<sup>21</sup> O *continuum* aqui é análogo ao *continuum temporal*, que é a continuidade ininterrupta de instantes temporais. Na perspectiva filosófica, este termo representa uma indivisibilidade dos instantes temporais, portanto, a impossibilidade do ‘vácuo’ temporal. Nesta perspectiva musical, admite-se este vácuo entre os instantes (pulsos ou vibrações), mas admite-se também que nossa percepção psicológica os reunifique.

<sup>22</sup> Nota-se que a percepção do *continuum* não necessariamente está atrelada à velocidade em que ocorrem os ciclos.

fluido, dado que até mesmo o fluxo pressupõe irregularidades (p. 37), muitas vezes imensuráveis. Nestes exemplos de *continuum*, não há acento e, assim, poderíamos classificá-los como arrítmicos. Isso reforça a asserção da dependência do ritmo em relação ao acento. Contudo, não poderíamos classificá-los como entidades amétricas. O *continuum* não invalida a possibilidade literal de métrica, se considerarmos o sentido denotativo do termo metro (medida). Nestas circunstâncias, é possível haver metro sem que haja ritmo identificável, e isto também revela a independência hipotética do metro em relação ao acento, embora a percepção do pulso como elemento referencial do metro dependa do acento. É paradoxal nestes exemplos que o metro não dependa do ritmo e do acento, mas que dependa de pulso, que por sua vez depende de acento. Este paradoxo é solucionado quando se desconsidera o *continuum*. Portanto, ele pode ser entendido como uma exceção ou efeito sonoro particular.

Em resumo: a duração é um parâmetro natural do som; o ritmo é um aspecto prático temporal, independente do metro e dependente do acento. Acento é outro aspecto prático, porém não necessariamente temporal. Metro é antes de mais nada uma noção teórica, pela qual se sincronizam os pulsos para o estabelecimento das relações ortocrônicas entre as durações; é reciprocamente dependente de pulso; hipoteticamente independente de ritmo e acento, embora quase sempre passível da observação destes. Pulso é ao mesmo tempo uma propriedade teórica do metro e um aspecto prático. Essa sistematização, portanto, coloca a métrica como a mensuração das notas e a rítmica como a força e direção delas (figura 1).

Figura 1 – O modelo das camadas e a independência entre ritmo e metro



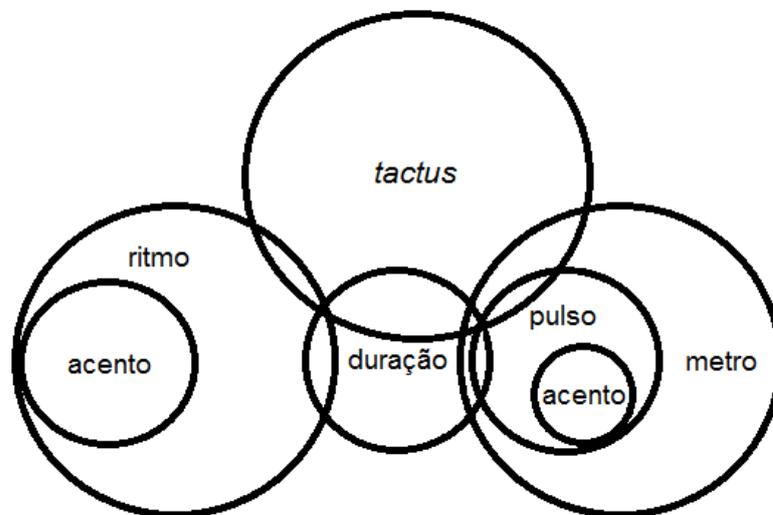
Fonte: elaborado pelo autor.

Relacionemos estas considerações ao conceito de *tactus* – que será detalhado no item 3.1. Em poucas palavras, o *tactus* era o ordenador temporal da composição e da performance. Enquanto sinal mensural, ele prescrevia a configuração métrica da

composição. Já enquanto gesto, caracterizado pela alternância de direção do condutor, ele prescrevia não somente a sincronização métrica da performance, mas também uma prévia da circunscrição rítmica entre acentos. Isso, porém, não significa dizer que o *tactus* determinava o ritmo, mas que as composições, em geral, alicerçavam o ritmo conforme o movimento das mãos, que funcionava como referência visual para o reconhecimento da métrica e dos valores métricos. A acentuação correta das notas, no caso da música vocal (ou baseada neste modelo), era determinada pela prosódia; na música instrumental, pelas configurações rítmicas frasais e pela estrutura harmônica.

Sob o modelo das camadas, percebemos que a duração, o pulso, o metro e o ritmo (e não o acento) são concernentes ao *tactus* – figura 2. Este modelo se presta a esboçar a polissemia do termo *tactus*, que será tratada mais a fundo no decorrer do próximo capítulo.

Figura 2 – A temporalidade do *tactus* segundo o modelo das camadas



Fonte: elaborado pelo autor.

### 2.3 O TEMPO ANALÓGICO E O TEMPO ABSTRATO

Lorenzo Mammì (1995) investigou as origens da racionalização da temporalidade na música. Assim como Castilho (2008), ele concentrou-se na terminologia musical, partindo dos pontos de vista histórico e etimológico. O autor relata que as características fundamentais do sistema composicional grego na época de Aristóteles (séc. IV a. C.) permitiam duas concepções distintas quanto à duração das sílabas: a maneira analógica e a maneira matemática.

*Ritmo* é uma palavra grega que deriva de *reo*, “fluir”. No seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no

tempo. Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se torna mais interessante, para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobre nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos. A teoria rítmica dos gregos será portanto um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações [...] O mesmo esforço de racionalização se encontra na análise das escalas melódicas (MAMMÌ, 1995, p. 46).

Estas duas visões constituíram naquela mesma época um embate entre a temporalidade musical ordenada pelo ritmo e pelo metro. Uma linha propunha a mensuração abstrata das durações e intervalos por meio das proporções matemáticas. Os seus opositores defendiam a pronúncia exata das palavras para a preservação da fluência original da língua, ou seja, uma ordenação analógica das durações. Paradoxalmente, aos representantes da abstração matemática, coube-lhes a alcunha de *teóricos rítmicos*; aos representantes da prosódia, a alcunha de *teóricos métricos*. Notemos que, neste sentido, ao contrário da conotação contemporânea, *rítmico* está associado às proporções, enquanto metro está associado à fluência. Dessa forma, ao nos referirmos aos teóricos rítmicos gregos, estaremos conotando uma música mensurada de forma abstrata por meio das proporções matemáticas; ao nos referirmos aos teóricos métricos gregos, estaremos conotando uma música ordenada analogicamente pelos gestos prosódicos.

Quanto ao ritmo, o sistema grego era determinado pela prosódia quantitativa da língua, baseada na alternância entre sílabas longas e breves. A relação entre as duas quantidades não era necessariamente matemática. Mas já na época de Aristóteles existia uma corrente, chamada escola dos *rítmicos*, que tentava medir todas as durações da prosódia com uma unidade abstrata de tempo, o *chronos protos*. Essa matematização do ritmo permitia quebrar a relação fixa entre longa e breve, construindo ritmos irregulares mediante o recurso a sílabas “hiperlongas” ou “hiperbreves”. Aos *rítmicos*, que eram sobretudo teóricos musicais, se opunham os *métricos*, que eram basicamente gramáticos, e que tentavam conservar a antiga prosódia. Os *métricos* defendiam a pronúncia exata das palavras, a única capaz de preservar o ritmo original da língua (*Ibid.*, p. 47).

Este apontamento em Mammi, portanto, corrobora a tese da racionalização do ritmo já na teoria grega. O fato de serem músicos os defensores da mensuração proporcional, faz com que não seja exatamente uma surpresa ter prevalecido realçada na tradição ocidental da música a concepção matemática de ritmo.

Os latinos absorveram a teoria musical grega numa fase já avançada de matematização, tanto que [...] interpretaram a palavra *ritmos* não como um derivado do verbo *reo*, “fluir”, mas como uma deformação do substantivo *arítmos*, “número”, e verteram no latim *numerus*. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como quantidades regulares, numéricas. Todos os movimentos

irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento (MAMMÌ, 1995, p. 47).

Umberto Eco (2010) articulou toda essa linha da concepção proporcional intervalar como ideal de belo, da Antiguidade grega até os teóricos latinos medievais. Tratava-se essencialmente do arcabouço grego da concepção contemplativa de teoria, que remetia às compreensões cosmológica e proporcional de beleza. A compreensão cosmológica encontra suas raízes na cosmogonia mítica e depois no pensamento estoico; a compreensão proporcional fora legada à filosofia desde os pré-socráticos. O cosmo e os números formavam o modelo fundamental da vida e da arte; da contemplação (*θεωρία – Theoria*) desse modelo decorriam todas as perguntas e respostas.

Como nos informa Umberto Eco, também já abordado acima em Mammi (1995, p. 46), esse modelo fora proclamado desde a Antiguidade por Pitágoras (c. 570-495 a.C.), Platão (c. 428-348 a.C.), Aristóteles, Cícero (106-43 a.C.) e Agostinho, sendo transmitido à teoria musical medieval por Boécio (c. 480-525) (ECO, 2010, p. 66) e Guido d'Arezzo (992-1050) (CHRISTENSEN, 2008, p. 8). Neste ponto, o *theorico* é considerado o verdadeiro '*musicus*', que compreende a natureza filosófica da música; diferente do *cantor*, que a ignora, e apenas soa as notas (*Ibid.*, p. 8-9). A contemplação do cosmo e dos números era tida como a chave para acessar o conhecimento; a teoria musical, elevada sobre a composição e a execução, era tida como o verdadeiro conhecimento musical. As proporções, assim, eram contempladas pelos teóricos, não pelos compositores e executantes.

[Boécio] transmite à Idade Média a filosofia das proporções em seu aspecto pitagórico originário, desenvolvendo uma doutrina das relações proporcionais no âmbito da teoria musical. Através da influência de Boécio, Pitágoras se tornará, para a Idade Média, o primeiro inventor da música. [...] Com Boécio verifica-se um fato muito sintomático e representativo da mentalidade medieval. Ao falar de música, Boécio entende uma ciência matemática das leis musicais; o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas infáveis que só a teoria pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser chamado músico. Boécio parece quase felicitar Pitágoras por ter empreendido um estudo da música *relictio aurium iudicio*, prescindindo do juízo do ouvido [...] (ECO, 2010, p. 66).

Esse modelo contemplativo enxergava nas proporções uma relação de mutualidade entre o macro e o microcosmo, de modo que haveria um alinhamento entre a explicação dos fenômenos cósmicos, humanos e musicais.

Boécio esclarece a razão de todos estes fenômenos em termos proporcionais: a alma e o corpo do homem são sujeitos às mesmas leis que regulam os fenômenos

musicais e estas mesmas proporções acham-se na harmonia do cosmo, tanto que micro e macrocosmo parecem ligados por um único nó, por um módulo ao mesmo tempo matemático e estético (*Ibid.*, p. 69).

Essa visão do conhecimento musical como *teoria*, com foco na contemplação das proporções, perdurou na Idade Média soberana até o século XII, conforme Eco, quando “aflora a especulação estritamente musical” (*Ibid.*, p. 71). Neste momento, tal perspectiva é abrandada, embora ainda sobre as bases teóricas de Boécio, por uma concepção cuja “rigidez das deduções matemáticas já está moderada por uma percepção orgânica da natureza” (*Ibid.*). A natureza cósmica arquetípica, “tímaica” – do *Timeu* de Platão, traduzido por Calcídio (séc. IV d.C.) – como se refere Eco (*Ibid.*), que encontrara neste momento uma estrita correspondência com a teologia cristã, desta vez é louvada por sua organicidade para além dos números<sup>23</sup>.

Guilherme de Conches, Thierry de Chartres, Bernardo Silvestre, Alain de Lille não falam de uma ordem matematicamente imóvel, mas de um processo orgânico do qual podemos sempre reinterpretar o crescimento remontando ao autor; vendo a segunda Pessoa da Trindade como causa formal, princípio organizador de uma harmonia estética da qual o Pai é causa eficiente e o Espírito é causa final, *amor et connexio, anima mundi*. A Natureza, não o número, rege este mundo” (*Ibid.*, p. 71).

Neste sentido, a predileção pela organicidade da natureza e sua imitação na arte dá à relação de mutualidade entre o macro e o microcosmo uma figuração mais significativa para o humano: “O cosmo como grande homem e o homem como pequeno cosmo. Este é o ponto de partida de grande parte do alegorismo medieval em sua tentativa de interpretar, através de arquétipos matemáticos, a relação entre microcosmo e macrocosmo” (*Ibid.*, p. 75). O *homo quadratus*, arquétipo idealista do homem baseado na simbologia do número quatro<sup>24</sup>, é um exemplo de como o pensamento naquele período passava a entrever uma simbolização sistemática do humano, para além da natureza. “Na teoria do *homo quadratus* o número, princípio do universo, assume significados simbólicos, fundados em séries de correspondências numéricas que são também correspondências estéticas” (*Ibid.*).

Essa representação antrópica esboçará, a partir daquele mesmo século XII, os primeiros e esparsos instrumentos métricos de sinalização temporal e significação das

<sup>23</sup> Conforme Umberto Eco (2010), o século XII foi um momento em que a filosofia cristã revisitava os escritos de Vitruvius (séc. I a.C.), Calcídio (séc. IV d.C.) e Macróbio (séc. V). Esses trabalhos transmitiam parte importante do pensamento greco-romano, como a religião, a filosofia e a matemática.

<sup>24</sup> Quatro elementos, quatro pontos cardeais, quatro fases da lua, quatro estações, quatro ventos principais, quatro constituições físicas, quatro faculdades da alma, quatro modos autênticos, quatro modos plagais etc. (*Op. cit.*, p. 76).

atividades humanas – como o relógio mecânico e o código gráfico ritmo-métrico. Como veremos no próximo item, não coincidentemente, é neste momento que a figura do compositor passará a ter mais evidência no significado de músico. Ademais, se por um lado levamos em conta o abrandamento do número anunciado por Eco (2010), nota-se, por outro, que é este o momento em que a composição eclesiástica paradoxalmente começa a especular as proporções rítmicas em graus de precisão cada vez mais elevados, até o ápice da *Ars subtilior* no século XV.

#### 2.4 A SINALIZAÇÃO SISTEMÁTICA DO TEMPO E A RACIONALIZAÇÃO DA TEMPORALIDADE MUSICAL

Complementarmente à perspectiva teórica mostrada por Eco (2010), por Grout e Palisca (2001), Lemos (2005) e Paul Zumthor (2001) podemos recorrer a uma visão panorâmica de relações entre a notação musical e os aspectos práticos da música documentada na Idade Média. Notaremos que a sinalização das práticas musicais a graus cada vez mais elevados de síntese tendeu à sua própria sistematização. O resultado desse processo revelou que a notação teve um papel importante na transformação das práticas musicais. As práticas que demandaram uma documentação sistemática, a longo prazo responderam reciprocamente a essa sistematização. Ou seja, muitas vezes, a rigidez de uma prática é representativa ou tende a corresponder ao nível de síntese de sua documentação. Este foi o caso da temporalidade na polifonia medieval, na qual a perspectiva rítmica analógica foi aos poucos eclipsada pela métrica matemática e sua notação.

Até o século VI, o cantochão era única manifestação musical legitimada pelo poder eclesiástico, e sua prática era permitida apenas no ofício litúrgico. O cantochão era uma reunião de fontes musicais arcaicas judaicas, bizantinas, romanas, lombardas, gálicas, moçárabes e sobretudo francas<sup>25</sup>, preservada e transmitida por entre as gerações da tradição cristã, desde os primeiros séculos da Igreja. As melodias, ora improvisadas, iam sendo acrescentadas ao repertório tradicional, de forma a ampliá-lo (GROUT e PALISCA, 2001, p. 38-51).

Esse repertório, então ágrafo, era composto de melodias de autoria anônima, pertencentes àquele domínio coletivo, e não consideradas ‘composições’ à maneira como conotamos hoje (criações, elaborações). Com o passar dos séculos, o controle ecumênico

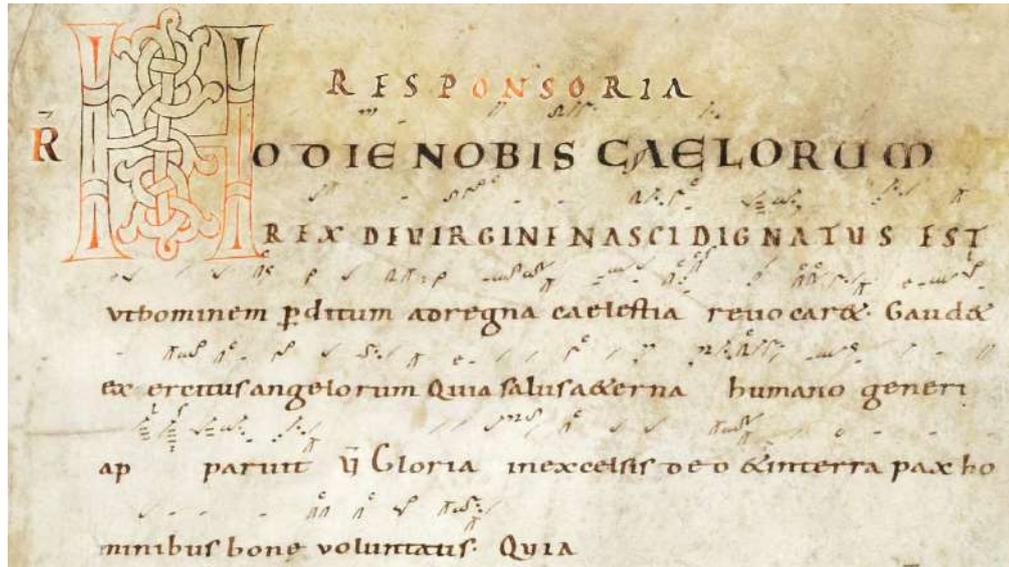
---

<sup>25</sup> O rito bizantino na Ásia Menor, o gelasiano na região da Germânia e o moçárabe na Península Ibérica (*Ibid.*).

sobre a prática religiosa determinou a conservação e a expansão da tradição vocal cristã pela Europa, de modo a entrever uma documentação oficial daquela música. A teoria musical encontrou em Marciano Capela [séc. IV-V] e Boécio [séc. V-VI] seus maiores representantes. Marciano foi escritor, tratadista e um dos primeiros desenvolvedores do modelo das sete artes liberais (*Ibid.*, p. 44-46). Boécio é retratado como “a autoridade mais respeitada e mais influente na Idade Média no domínio da música” (p. 46). O Papa Gregório Magno (540-604), no século VI, foi o responsável pela reorganização dos manuscritos coligidos e pela unificação do canto eclesiástico (*Ibid.*, p. 38-44). Carlos Magno (742-814), dois séculos adiante, em vista da fortificação de seu império vislumbrou uma unificação da liturgia católica como meio de controle sobre a Igreja (*Ibid.*, 57-58). Diferente dos estilos que não foram sacralizados (como a música trovadoresca, a popular etc.), o cantochão passou a dispor de ampla e legitimada documentação eclesiástica, isto é, de um código escrito que foi estandardizado e utilizado ecumenicamente (*Ibid.*, p. 34-47).

A codificação gráfica do cantochão estabelecia uma distinção performática entre figuras rítmicas longas e breves na forma de sinais gráficos. Entretanto, a concepção de ritmo mensurado não era interessante para a prática do cantochão medieval. A rítmica nessa música respondia à concepção analógica de ritmo, sendo orientada pela prosódia, à maneira dos teóricos *métricos* gregos. Seu sistema de organização gráfica era baseado em pontos e linhas direcionais espacializados, que indicavam de forma sucinta uma distinção entre as sílabas longas e breves e a direção melódica (figura 3). A condução prática do cantochão designava a direcionalidade dos versos, a importância, a força e a duração de cada palavra e sílaba. Em outras palavras, essa concepção adequava valores rítmicos contínuos e não limitadamente definidos, pois até então, “o ritmo do canto é ainda um reflexo da métrica e da prosódia do texto, tributário da fala e da declamação e, como tal, flexível, fluido e irregular” (LEMOS, 2005, p. 163).

Figura 3 – Responsório *Hodie nobis caelorum rex de virgine nasci est*



Fonte: SÃO GALO. *Antiphonarium Officii*.  
Monge Hartker de São Galo (copista). Manuscrito, c. 990-1000.

Essas melodias eram aprendidas e compartilhadas oralmente no ofício religioso e, de modo a depender pouco ou quase nada de sua leitura, predicavam-se fórmulas mnemônicas específicas que viabilizassem sua prática (*Ibid.*, p. 57-58). Lemos (2005), em passagem sobre os sistemas de notação musical medievais, atesta acerca do aspecto mnemônico dessa prática junto ao relato do arcebispo Isidoro de Sevilha (c. 560-636):

Durante os primeiros séculos de nossa era a elaboração e a transmissão da música se fizeram oralmente, sem intervenção da escrita em nenhum de seus estágios. Isidoro de Sevilha dirá no início do século VII: “Os sons, se não forem guardados pelo homem em sua memória, desaparecerão, pois nada os pode reter” (Etimologias, 15,2). Pois é somente a partir do século IX que as inflexões do canto eclesiástico começam a ser representadas através da escrita neumática, um sistema de signos derivados dos gestos que, sem ainda precisar a altura dos sons, indicam de maneira esquemática o movimento melódico (LEMOS, 2005, p. 162-163).

O medievalista Paul Zumthor (2001) descreve qual fora a pertinência do desenvolvimento das técnicas mnemônicas para a execução do repertório eclesiástico no decorrer da Idade Média, à vista das exigências da memorização dos cânticos por parte dos executantes.

O aprendizado musical comporta, na época mais distante, um esforço considerável de memorização: os conhecimentos de um chantre de coro devem abranger, já se avaliou, mais de 3 mil peças. No século X, Gerbert d'Aurillac [papa Silvestre II] inventará diversos procedimentos mnemotécnicos, enquanto o instrumento chamado *monocórdio* ajuda no estudo das melodias novas. Até o século XIII, sucedem-se os achados destinados a simplificar a tarefa dos cantores, permitindo-lhes a execução de melodias cada vez mais complexas (ZUMTHOR, 2001, p. 114-115).

Foi então somente a partir de uma música composta por meio do cálculo dos

intervalos, como ‘artifício’ ou ‘composição’, com o emprego de vozes que deviam ser harmonizadas e sincronizadas, que a duração das notas na prática musical eclesiástica passaria a responder a Algarismos temporais prévios, limitadamente definidos.

De fato, será o desenvolvimento da polifonia a três ou mais vozes, até então restrita a duas vozes, que virá impulsionar a criação de sistemas de mensuração do tempo musical. Pois, se o sistema de alinhamento vertical permite aos cantores visualizar de maneira aproximada os pontos de coincidência temporal entre duas melodias (nos casos de dúvida as regras contrapontísticas de consonância são o único recurso), ele seria claramente insuficiente em se tratando de uma polifonia mais complexa. Os pontos de coincidência espaçados não nos informam sobre como concordar precisamente as notas compreendidas entre eles, e, no caso de diversas vozes, as possibilidades de leitura seriam infinitas. Como então tornar explícita a coordenação correta e precisa entre todas as linhas melódicas, em vez de simplesmente superpô-las vagamente? A solução será determinar de maneira arbitrária a duração de cada nota, através de um sistema de relações proporcionais de tempo – solução que parece óbvia aos olhos dos músicos modernos, mas que se revela porém muito distante de toda evidência na época (LEMOS, 2005, p. 163-164).

A música eclesiástica em seu âmbito prático viria, aos poucos, a admitir a abstração da temporalidade – que, como vimos, já havia sido proposta pelos teóricos rítmicos gregos. Foi em torno do século XII, junto ao louvor teológico à natureza cósmica visto em Eco (2010), que essa música dependente do ato da composição, polifônica, mensurada seria oficializada e incorporada à liturgia. Foi por meio dessa abstração da temporalidade que se permitiu surgir os primeiros exemplos de uma notação sistemática proporcional. Os compositores mais representativos dessa sistematização que vinha sendo desenvolvida no século XII são Léonin (c. 1135-1201) e Pérotin (c. 1160-1236) com seus ciclos de *organum*. Pérotin utilizou um sistema de notação modal, que compreendia relações proporcionais entre os valores de duração distintos das figuras longa e breve:

Esses dois valores são investidos de uma relação numérica, uma longa valendo duas ou três breves, segundo o tipo de configuração em que elas se encontram. Seis modos rítmicos são enfim definidos, a partir de diferentes combinações de breves [...] e longas [...] (*Ibid.*, 2005, p. 165).

Começam a surgir assim os primeiros exemplos de figuras proporcionadas na música eclesiástica documentada. Por volta de 1260, Franco de Colônia (c. 1215-1270): enuncia um sistema de mensuração ainda mais preciso que a notação modal, que passava a combinar longas, breves e *semibreves*, de forma mais variada do que na notação modal. Sua notação distinguia os caracteres das figuras, demarcando um ponto de mutação na epistemologia do ritmo musical. Franco de Colônia viabiliza toda uma teia de figuras proporcionadas: a equivalência ao dobro, à metade, a um terço, um quarto, um sexto e um oitavo das durações.

Já a partir de 1225 a notação pré-franconiana introduz a distinção entre os caracteres que representam a breve e a longa, e também entre alguns tipos de ligatura, reduzindo drasticamente a ambiguidade da notação em seu aspecto temporal. A notação franconiana [c. 1260] elimina os últimos focos de ambiguidade, sistematizando de maneira definitiva os tipos de ligatura e os valores (expressos numa unidade designada *tempus*) de cada uma das notas que a compõem – uma *longa duplex* “vale” seis tempos; uma *longa perfecta* vale três; uma *longa imperfecta* vale dois; uma *breve recta* vale um tempo; uma *breve altera* vale dois; uma *semibrevis major* vale 2/3 de tempo e uma *semibrevis minor* vale 1/3 de tempo. Investidas agora de um valor temporal intrínseco e inequívoco, as notas não estão mais subordinadas a uma estrutura rítmica predefinida que determine suas durações. O tempo musical já pode ser representado de maneira objetiva e inequívoca: é a consolidação da *musica mensurata* (*Ibid.*, p. 167).

A música cantada em Notre-Dame, então documentada sistematicamente, pode ser entendida também como símbolo do poder da Igreja e da arte gótica. Embora tenhamos visto pelos teóricos rítmicos gregos que a organização fracional abstrata do ritmo não fosse nenhuma novidade, nos meados do século XIII a Escola de Notre-Dame passou definitivamente a incorporá-la e alinhá-la ao método composicional.

[...] o sistema dos modos rítmicos da escola de Notre-Dame forneceu meios técnicos capazes de erigir uma arquitetura musical complexa, sem dúvida prodigiosa. A relação mensurável entre as breves e as longas permite a coordenação do jogo de consonâncias entre diversas vozes, e as primeiras décadas do século XIII veem florescer uma polifonia rica, imponente e fastuosa, à imagem da catedral recém-reconstruída que a abriga (LEMOS, 2005, p. 167).

Com o passar das décadas, Notre-Dame iria se afirmando como polo intelectual na Europa, em muito representado nos séculos XIV e XV pela sofisticada polifonia desenvolvida na *Ars nova* e na *Ars subtilior*.

[...] o processo de modernização do tempo musical, representado por essa incorporação do número à temporalidade [...] evolui numa linhagem que, passando pela sofisticação rítmica da *Ars nova* de Philippe de Vitry (1290-1361) e Guillaume de Machaut (1300-1377), considerada por muitos autores como o apogeu desse processo, conduz, já por volta de 1400, às construções amaneiradas da *Ars subtilior*, nas quais a intelectualização do tempo é levada verdadeiramente ao seu extremo. A *Ars nova* incrementa o sistema com o acréscimo de um valor menor de tempo, a *minima*, e da mensuração binária. Isto vai permitir a criação de um repertório ricamente elaborado em termos rítmicos, no qual o número vem afetar também a estrutura e a forma da composição musical, num jogo cada vez mais complexo de proporções (*Ibid.*, p. 169).

De acordo com a autora, esse processo de abstração do ritmo acompanha um processo de racionalização e controle do próprio tempo físico, que vinha se estabelecendo deste a invenção do relógio mecânico em meados do século XIII (*Ibid.*, p. 160).

Antes ainda da segunda metade do século XIV, boa parte dos grandes centros urbanos da Europa ocidental já ostentava no alto de suas torres um exemplar dessa nova *meraviglia* [...] A sua difusão representa, no entanto, uma mudança

brusca e essencial no paradigma de medida do tempo: os relógios mecânicos inauguram um princípio que transformará definitivamente a maneira como o homem apreende e representa o tempo. Pois, em vez de mimetizar o fluxo do tempo tal como faziam o relógio solar e a clepsidra, o relógio mecânico o racionaliza, recortando o continuum temporal em um número mensurável de instantes regulares e abstratos (*Ibid.*, p. 161).

Murray Schafer (2011) confirma essa tese, acrescentando que a vida cotidiana também mudou de acordo com as transformações da paisagem sonora.

Foi durante o século XIV que o sino se uniu a uma invenção técnica de grande significado para a civilização europeia: o relógio mecânico. Juntos, eles se tornaram os sinais mais inevitáveis da paisagem sonora porque, como o sino da igreja, e mesmo com mais implacável pontualidade, o relógio mede a passagem do tempo de forma audível. Por isso, ele difere de todos os instrumentos de contagem de tempo usados anteriormente – clepsidras, ampulhetas e quadrantes solares – que eram silenciosos (SCHAFER, 2011, p. 88).

Além dessa relação entre a necessidade de mensuração precisa do tempo e o processo de transformação dos sistemas de mensuração musical, o desenvolvimento da polifonia veio acompanhado de um desvencilho paulatino às doutrinas cosmológicas da fé cristã.

A engenhosidade das obras de Vitry e de Machaut é um testemunho da apropriação total do tempo musical pelo homem, que agora manipula à sua mercê um tempo antes sacralizado, determinado pelas leis divinas e naturais. [...] Questionamento das leis divinas e naturais como organizadoras do tempo, mas questionamento também, por fim, da própria materialidade da música: o processo de abstração e racionalização do tempo musical chega ao seu paroxismo com a *Ars subtilior*, tocando os limites da viabilidade do fazer musical. Esse repertório, considerado por alguns autores uma fase de decadência da *Ars nova*, alia uma complexidade rítmica extrema a uma notação intrincada, muitas vezes obscura. [...] Acusado por muitos de ostentar uma erudição afetada, ou então considerado um exercício puramente especulativo, despojado de uma finalidade verdadeiramente musical, sua complexidade em termos de ritmo e de notação de fato só é comparável, historicamente, aos mais inextricáveis exemplos de notação da música do século XX. Ele representa para nós, no entanto, o termo lógico de um percurso que em dois séculos nos leva de um tempo musical elástico e não-mensurável – tributário do ritmo natural da fala, por um lado, e subordinado às leis naturais e divinas, por outro – a um tempo musical rigorosamente mensurável, fruto da razão e do artifício, manipulável pelo homem até os seus últimos limites (LEMOS, 2005, p. 168-169).

A análise de Paul Zumthor (2001) sobre a grafia musical dos séculos XIII e XIV nos mostra como a relação entre os sons e os dados gráficos naquele momento iria estabelecendo a aderência entre a performance e a notação, da qual somos herdeiros. Essa notação, que por si mesma já se trata uma sistematização racional, prescrevia a representação não de significados (como a grafia alfabética das palavras está para os conceitos), mas a representação de fatos físicos operacionalizados, ou seja, os sons

mensurados. Portanto, diferente das palavras gráficas, as notas escritas não representam ideias, sim formas físicas exequíveis.

A evolução da arte musical no século XII, a multiplicação dos registros vocais, a passagem de uma música *non precise mensurata* a uma música medida, a polifonia, enfim, por volta de 1200: essas novidades levaram ao aperfeiçoamento de um sistema gráfico que, em retorno, favoreceu a generalização dessas mesmas novidades. A tradição manuscrita da música [...] testemunha uma *movência* melódica de enorme amplitude, a ponto de a invenção da imprensa ter sem dúvida produzido na música europeia efeitos muito mais poderosos do que na poesia. Não eram *signos* acústicos (como as palavras) o que o copista músico tinha por tarefa transportar visualmente, mas *factos* (os sons) e sobretudo *operações*, vocais ou instrumentais. Um alfabeto não podia ser suficiente: era necessário, no mesmo nível perceptivo e com meios comparáveis, constituir um sistema que permitisse a notação de uma sintaxe como tal, uma retórica mesmo. A essa tarefa se prestaram os séculos XIII e XIV. Sabemos qual foi o resultado, que, em grande medida, determinou o desenvolvimento da arte musical até o fim do século XIX. Numa evolução contrária, a escritura da linguagem, paralisada pela inércia da tradição alfabética, só pôde finalmente se impor às línguas modernas sufocando nelas os ecos da voz viva (ZUMTHOR, 2001, p. 115).

## 2.5 O TEMPO E O RITMO NA COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM SONORA

Até o presente ponto, viemos a discutir sobre a filosofia do tempo, sobre os processos de mensuração do tempo e sobre a sistematização gráfica do tempo na atividade musical. Todas essas formas entendem a música como uma atividade análoga ao tempo, isto é, o tempo como um símbolo coordenador da música. Há, no entanto, um outro aspecto ao qual podemos nos debruçar para traçar uma relação tempo/música ainda mais estreita. Trata-se de uma sinalização dos sons ou da própria música em relação à temporalidade e nossa percepção desta; uma correspondência simbólica recíproca e cíclica: o som ocorrendo no tempo e o tempo sendo sinalizado pelo som.

Como comenta Murray Schafer (1997), o som e a música moderaram e pautaram muitos aspectos da vida cotidiana até a Idade Moderna. Até o século XIX, as paisagens sonoras mais comuns eram constituídas, em sua maioria, pela combinação de sons naturais e sons artesanais. Os sons naturais são aqueles que independem da intervenção humana, como o canto das aves, os cricrilaes, os galopes, os latidos, e as águas pluviais e fluviais. Até aquele momento, esses sons não eram excedidos pelos grandes maquinários industriais. Os sons artesanais eram aqueles decorrentes das atividades humanas, como gritos de rua, apitos, martelos e bigornas, colheres e pás, carroças, moinhos, sinos e a própria música. Cada espaço constituía uma paisagem sonora particular ou característica: o campo, a floresta, as caçadas, os centros comerciais urbanos, as congregações, os saraus, as procissões, os festejos. Em quase todos os ambientes, a paisagem sonora era composta

principalmente pela voz humana. Era comum, assim como é até hoje, que a voz falada dominasse os locais mais populares ou menos introspectivos, e se misturasse aos ruídos mais comuns, onde o silêncio não fosse muito apreciado ou significasse um traço intelectual:

Mesmo sozinha, sem nenhum ouvinte, a velha leitora da Bíblia entreabre a boca, move os lábios, oraliza o que lê para poder compreender [figura 4]. Durante muito tempo, os leitores mais humildes e os menos alertas terão necessidade de ler em voz alta ou baixa. [...] ao contrário, a leitura erudita é feita com a boca fechada, em silêncio. Assim, para indicar que o silêncio é virtude de prudência [...], como se ler fosse o ato silencioso por excelência, a mais muda das atividades [figura 5] (ARIÈS e DUBY, 1991, p. 126-127).

Figura 4 – ‘Velha senhora lendo a Bíblia’



Fonte: WIKIMEDIA. **DOU, GERRID/GERARD** [1613-1675].  
Velha senhora lendo a Bíblia. c. 1670.

Figura 5 – *Emblèmes d'Alciat de nouveau transletés en français*. 1549



Fonte: ALCIAT, André. *Emblèmes d'Alciat de nouveau transleté en français*. Lyon: [S.n.], 1549.

Mammi (1995), em seu ensaio sobre Agostinho, descreve como a atitude do Santo, na leitura silenciosa dos textos sagrados, antecipava os princípios modernos nos quais a quase totalidade das fontes literárias, inclusive poéticas, viriam a ser abstraídas da voz. Paul Zumthor (2001), que escreve sobre a relação entre o texto e a voz, explica o quanto o conceito da leitura de poesia impressa, sem declamação ou até vocalização, é um hábito moderno, inexistente na Idade Média, na qual a poesia era necessariamente cantada e os textos lidos dependiam de pelo menos algum gesto sonoro para que fizessem sentido.

Apesar da relativa multiplicação dos escritos a partir de 1150-1200, o olhar não estava acostumado, como está o nosso, à onipresença da escrita na existência e entre as coisas. A memória dos raros leitores armazenava devagar o que o olho progressivamente decifrara, mas que não deixava mais para trás. A leitura era a ruminação de uma sabedoria. Na decifração, as condições materiais da grafia colocavam quase um problema distinto para cada palavra, percebida ou pelo menos identificada (talvez não sem dificuldade) como uma entidade separada. Apenas a articulação vocal permitia resolvê-lo na prática. A leitura envolvia assim um movimento do aparelho fonador, no mínimo batimentos da glote, um cochicho, mais comumente a vocalização, geralmente em voz alta (ZUMTHOR, 2001, p. 105).

Já a voz cantada, até antes da Revolução Industrial, relacionava-se a uma rítmica cotidiana das atividades de trabalho enquanto elemento coordenador deste. “[...] o trabalho costumava estar associado à canção, pois os ritmos das tarefas eram

sincronizados com o ciclo da respiração humana ou surgiam dos hábitos relacionados com as mãos e pés” (SCHAFER, 2011, p. 99).

Esse aspecto sinalizador do canto, e principalmente entre as atividades cotidianas, nos remete a uma segunda correspondência simbólica, desta vez entre a música e a paisagem sonora: as paisagens sonoras sendo compostas por música e a música assimilando elementos da paisagem sonora. Desde os entornos do século XIV, muitos compositores emularam diferentes paisagens sonoras naturais e artificiais, como F. Landini, C. Janequin, M. Flecha, C. Monteverdi, M. Marais, A. Vivaldi, entre outros. Os gritos de rua dos ofícios e comércios, por exemplo, foram incorporados a madrigais, canções e peças instrumentais, com destaque para as fantasias de Weelkes, Gibbons e Dering na Inglaterra da época de Shakespeare, que juntas contêm “cerca de 150 diferentes gritos e canções de vendedores ambulantes” (*Ibid.*, p. 101).

Um instrumento importante para a composição da paisagem sonora e para a indicação da paisagem do tempo foi o sino, cujo étimo latino também remete a signo (*signum*). Os sinos, em especial, se destacam nesta relação tempo/música, primeiro por se tratar de instrumentos sonoros; depois, por terem sido utilizados como símbolo de autoridade.

Quando os vilarejos e as cidades eram escuros à noite, os sons do toque de recolher e as vozes dos guardas-noturnos eram importantes sinais acústicos. Em Londres, Guilherme, o Conquistador, decretou que o sino tocasse às oito horas da noite. À primeira batida do sino de St. Martin’s-le-Grand, todas as outras igrejas retomavam o dobre e as portas da cidade se fechavam. Os toques de recolher feitos por sinos perduraram nas cidades inglesas até o século XIX [...] (*Ibid.*, p. 95).

Os sinos foram também objetos de especial inspiração para Marin Marais (1656-1728), em sua *Sonnerie de S<sup>te</sup> Geneviève du Mont de Paris*, publicada em 1723 – composição para violino, viola da gamba e baixo contínuo, que emulava em *ostinato* as badaladas da Abadia de Sainte-Geneviève de Paris. As notas reverberadas pelo sino foram dispostas em na sequência *ré-fá-mi*, servindo de gênese (*inventio*) para a composição da sonata (figura 6).

Figura 6 – *La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie*

# Sonnerie de S.<sup>te</sup> Genevieve du Mont de Paris.

The image shows a musical score for three instruments: Violon (Violin), Violo (Viola), and Clavescm. (Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time. The Violon part is marked 'Largement.' and features a melodic line with some accidentals. The Violo and Clavescm. parts play a steady, rhythmic pattern of eighth notes, with the Clavescm. part including a series of 'bx' markings above the notes.

Fonte: MARAIS, Marin. *La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie*. Paris: Marin Marais, 1723.

O tempo do *ostinato*, enquanto enredo, é um tempo circular, não linear. Este tempo cíclico remete à música de dança, à música improvisada e à música didática (como baixo ostinato para variações, como as *variations upon a ground*) – gêneros estes que constituem grande parte do repertório instrumental dos séculos XVII e XVIII. Um aspecto da técnica instrumental que foi elementar para o desenvolvimento destes gêneros foram as diminuições de caráter idiomático instrumental, às quais nos direcionaremos no item 3.3 em uma abordagem analítica sob conceito de *tactus*.

### 3. O *TACTUS* E A MÚSICA INSTRUMENTAL NO SÉCULO XVII

O tema da música instrumental no século XVII, assim como vimos na investigação sobre o ritmo, abrange toda uma gama de nomes e termos, oriundos de idiomas e épocas diferentes, e que naturalmente quase sempre remetem a práticas diferentes. Quanto ao estilo, é comum falar em *seconda prattica/pratica*, *stil moderno*, *stylus phantasticus* etc. Quanto ao gênero, fala-se em *canzona*, *canzon per sonare*, *sonata*, *symphonia*, *toccata*, *ricercar*, *fantasia*, *suíte* etc. A música à qual pretendemos nos remeter e analisar, adjunta ao conceito de *tactus* neste trabalho, é aquela que ficou conhecida como *stil moderno*, representada principalmente pelos compositores italianos instrumentistas no começo do século XVII, bem como as produções de alguns de seus antecessores. Essa música abrange de forma geral: a *ricercata*, a *sonata*, a *toccata*, a *canzona* e o *capriccio*. Esse estilo fica marcado pelo idiomatismo instrumental e pelas experimentações principalmente nos âmbitos do ritmo, do metro e do timbre.

A dissertação de mestrado de Haroldo R. B. Burmester (2010), que tratou dos aspectos do *stylus phantasticus* em Girolamo Kapsberger (1580-1651), é profícua a contextualizar aquele momento musical. De acordo com o autor, o pensamento humanista antropocentrista foi a bandeira das mudanças de paradigma tanto na arte quanto em toda a sociedade europeia (BURMESTER, 2010, p. 6). A partir disto, ele compendia em linhas gerais o histórico musical na transição do século XVI para o XVII, perpassando: a valorização dos sentimentos humanos; a revisitação aos autores clássicos greco-romanos, para os quais a música possuía o poder ético de mover os afetos dos seus ouvintes; o reflexo deste princípio reajustado à composição na segunda metade do século XVI, por meio de uma flexibilização quanto ao tratamento das dissonâncias e da promoção do canto solo acompanhado, em virtude da persuasão do ouvinte; a reunião entre intelectuais e entusiastas das artes liberais em vista da pesquisa sobre arte grega, poética, retórica, astronomia e filosofia natural; a crítica à música da época e o fomento da música que contemplasse as novas reflexões (*Ibid.*, p. 6-7).

A exata intersecção entre 1600 e 1601, ao mesmo tempo que simboliza o início daquele novo século, foi um momento emblemático para a música da época, quando são publicadas as primeiras tragédias musicadas e o tratado *Le Nuove Musiche* de Giulio Caccini (1551-1618), de 1601/1602. Essas obras cunharam possibilidades composicionais modernas que iam além da arte tradicional do contraponto: a troca de texturas; o caráter dramático; a potencialização do conteúdo expressado pelo texto; o baixo contínuo; a linha

melódica baseada na rítmica da fala; o contraste entre seções, como entre o estilo recitativo e a ária estrófica, o coro e os *intermezzi* instrumentais; o uso alegórico das diminuições como *ornatos* e *affetti*. Para o autor, devemos creditar muitos desses novos procedimentos principalmente aos instrumentistas e cantores da época (compositores-intérpretes), e que por sua vez esses novos ideais não substituíram o estilo quinhentista, mas se somavam a ele para ampliar os recursos da composição (*Ibid.*, p. 8-9). Na mesma época, a *seconda prattica* de Claudio Monteverdi (1567-1643) foi o estilo pelo qual se abriram novas veredas por entre a trilha da temporalidade musical, direcionando a composição a interfaces entre métrica e rítmica, entre o abstrato e o analógico, o racional e o passional.

Em termos técnicos, os compositores neste momento têm em mãos os fundamentos da polifonia da *prima prattica* e as inovações da técnica do baixo contínuo da *seconda prattica*. Como reflexo dos conceitos trazidos por Monteverdi, a percepção do conceito de *tactus* passava por mudanças. Compositores instrumentistas daquele momento (como Aurelio Virgiliano, Biagio Marini, Tarquinio Merula, Giovanni Battista Fontana, Dario Castello, Girolamo Frescobaldi, entre outros) passavam a experimentar e experienciar em sua música instrumental o engendramento da noção de *tactus* a uma perspectiva subjetiva e particular. Esse tempo subjetivo, construído dentro da mente do indivíduo, sintetizado pela filosofia racionalista da época e pelo princípio cartesiano do tempo como mecanismo de comparação da duração das coisas, revela-se musicalmente no emprego particular do *tactus* e das proporções. À medida em que a percepção do *tactus* passava por mudanças, os pontos de referência temporal os acompanharam. A alegoria dos afetos comporia um enorme leque que acabaria expandindo a semântica do tempo musical e as opções de estruturação de andamento conforme o caráter ou humor representado. É neste contexto que a música instrumental toma um passo irreversível de emancipação da música vocal. Essa emancipação, para a musicóloga Rebecca Cypess (2016), é simbolizada pelo surgimento do primeiro corpo substancial de uma música instrumental idiomática e independente da tradição vocal. Ela relaciona esse encantamento pelo instrumentalismo como um fenômeno geral na sociedade daquela época. Essa relação se evidencia na maneira como a música acompanhou o desenvolvimento da tecnologia instrumental.

Não é coincidência que este período tenha visto o surgimento do primeiro corpo substancial publicado de música instrumental idiomática independente na tradição europeia. A partir de 1610, compositores que usavam o chamado *stile moderno* – um termo aplicado por Giulio Caccini em *Nuove musiche* de 1602, mas assumido por compositores instrumentais logo depois – experimentaram uma grande variedade de gêneros e formas, com as capacidades técnicas dos

performers e seus instrumentos, e com o potencial da música instrumental, irrestrita de texto, para servir como mediador entre os ouvintes e seus contextos, entre natureza e artifício. [...] essa música, tocada por artesãos em instrumentos, operava como veículo de contemplação e descoberta. [...] Instrumentos musicais, assim como telescópios, relógios e o pincel do pintor, funcionavam como ferramentas na busca por entender o lugar do indivíduo na história social e natural<sup>26</sup> (CYPESS, 2016, p. 3-4, tradução nossa).

Assim como os cientistas na época se viram auxiliados pelos instrumentos em sua busca pelo conhecimento, também os músicos viram em seus instrumentos as ferramentas para a descoberta de uma nova música.

É sabido que muitos dos compositores dessa época também eram performers ativos – uma circunstância frequentemente refletida em sua abordagem idiomática aos instrumentos. Assim como os artesãos que operavam instrumentos científicos poderiam, na visão dos primeiros filósofos modernos, participar da criação do conhecimento, esses performers musicais foram capazes de apresentar aos ouvintes novos meios musicais de entender o mundo ao seu redor, investigando, entre outras coisas, os limites entre o som natural e artificial<sup>27</sup> (*Ibid.*, p. 6, tradução nossa).

A relação entre os instrumentos de medição do tempo na sociedade e a subjetivação do tempo ao avançar do século XVII está de acordo com Elias (1998), quando ele explica que o indivíduo moderno civilizado cria laços intrínsecos com a métrica do tempo, internalizando-a como se o tempo fosse parte integrante de sua essência – seria esta, no século seguinte, uma epítome da visão kantiana.

Em numerosas sociedades da era moderna, surgiu no indivíduo, ligado ao impulso coletivo para uma diferenciação e uma integração crescentes, um fenômeno complexo de autorregulação e de sensibilização em relação ao tempo. Nessas sociedades, o tempo exerce de fora para dentro sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos. [...] O fato de essa regulação social do tempo começar a assumir um aspecto individual, desde uma etapa muito precoce da vida, contribui em larga escala, certamente, para consolidar nossa consciência pessoal do tempo e torná-la inabalável. Os homens dotados dessa estrutura de personalidade tendem a apreender todas as sequências de acontecimentos – físicos, sociais ou pessoais –, em função dos símbolos reguladores temporais utilizados em sua sociedade,

---

<sup>26</sup> It is no coincidence, I argue, that this period saw the rise of the first substantial published body of independent, idiomatic instrumental music in the European tradition. Starting around 1610, composers using the so-called *stile moderno* – a term applied by Giulio Caccini in his *Nuove musiche* of 1602 but taken over by instrumental composers shortly thereafter – experimented with a wide array of genres and forms, with the technical capacities of performers and their instruments, and with the potential of instrumental music, unfettered by text, to serve as a mediator between listeners and their environments, and between nature and artifice. [...] this music, played by artisans on instruments, operated as a vehicle for contemplation and discovery. [...] Musical instruments, like telescopes, clocks, and the painter's brush, functioned as tools in the quest to understand the individual's place in social and natural history.

<sup>27</sup> It is commonly known that many of the composers of this age were also active performers – a circumstance often reflected in their idiomatic approach to instruments. Just as artisans operating scientific instruments could, in the view of early modern philosophers, participate in the creation of knowledge, these artisanal musical performers were able to present listeners with new musical means of understanding the world around them, probing, among other things, the boundary between natural and artificial sound.

como se isso fosse uma característica de sua própria natureza e, em última análise, da natureza humana em geral (ELIAS, 1998, p. 22).

### 3.1 *TACTUS* COMO CONCEITO

Fundamentamos o conceito de *tactus* em seus aspectos historiográficos e semióticos, recorrendo-se também a uma terminologia contemporânea para sua descrição. Esses conceitos são associados às suas correspondências com a música entre as décadas finais do século XVI e iniciais do século XVII.

Aquilo que chamamos de *tactus* não era simplesmente uma prática ou técnica; mas muito além disso: uma noção, um mecanismo de concepção musical, uma chave interpretativa do tempo musical, um modo cognitivo de estruturação e harmonização temporal da composição e da performance. Portanto, o *tactus* é, antes de tudo, uma ferramenta coletiva, cultural, social.

Historicamente, o conceito de *tactus* encontra correspondências já na noção de *arsis* e *tesis* grega. Esta noção, contudo, se relacionava com a rítmica analógica das atividades de trabalho, e não com a métrica racional das proporções. Como apresentamos no capítulo 2, ao longo da Idade Média, o caminho trilhado pela teoria musical, e mais tarde pela composição, foi o da racionalização da temporalidade, ou seja, o caminho matemático, a predileção pela proporção métrica. Neste contexto, o *tactus* não abandonaria sua função rítmica, mas aderiria também à função métrica.

Para nos aprofundarmos até o cerne do conceito de *tactus*, é necessário distinguirmos os muitos sentidos desta palavra. Esta polissemia, representada por um único termo, é formada por uma complexa rede de ideias interdimensionais sintetizadas no código musical, justificando a concepção do *tactus* enquanto *signo*. Como todo signo, ele pressupõe a existência de significantes e significados associados. Uma análise do *tactus*, seguindo o modelo semiótico taxionômico proposto por Fidalgo e Gradim (2004/2005, p. 22-24), nos possibilita entendê-lo como um signo *humano comunicativo, extrínseco, plurívoco e prescritor*. Segundo os autores, as palavras (faladas e escritas) são consideradas signos ‘extrínsecos’, pois não possuem valor próprio, e cujo significado não lhes é intrínseco ao próprio significante<sup>28</sup>. Por ‘plurívoco’ compreende-se a polissemia de um signo – que neste caso é formado por significados específicos diversos. Finalmente,

---

<sup>28</sup> Os signos intrínsecos, opostos às palavras, são aqueles que possuem valor em si mesmos, “que usam como significado uma parte do seu referente” (*Ibid.*, p. 23). Os autores tomam como exemplo as moedas de ouro, “que significam o seu valor de troca, mas que também significam o seu próprio peso em ouro” (*Ibid.*).

por ‘prescritor’ compreende-se os signos que determinam uma ação ou comportamento de seu receptor. Ou seja, o signo *tactus* surge como atividade humana de comunicação (humano comunicativo), determina-se a uma rede de significados (plurívoco) e a prescrever uma ação por parte de seu receptor (prescritor). Distingue-se os significantes do *tactus* de forma terminológica, métrica, gestual e gráfica: o termo *tactus*; sua representação no sistema mensural das figuras métricas; o gesto físico do *tactus*; e o sinal marcado na partitura.

### 3.1.1 O termo

O vocábulo ‘*Tactus*’, segundo Cunha (2010, p. 625), está relacionado ao participípio passado latino *tactus*, do verbo *tangere*, que significa “tanger, tocar, tatear”. Etimologicamente, *tactus* é aquilo que é tateado, tocado, tangido. Por convenção, a maioria dos músicos brasileiros familiarizados com o repertório histórico emprega o próprio termo latino *tactus*, não seus correspondentes portugueses ‘tato’ ou ‘tacto’. A nomenclatura italiana costuma empregar *tatto*; a inglesa, *tact*; a alemã, *Takt*.

Curiosamente, a musicografia alemã preservou o termo *Takt* significando ‘compasso’, não *tactus*. Reitera-se, porém, como nos informa Houle, que o *tactus*, como parte do sistema de mensuração temporal do século XVI, significava ‘batida’ [*beat*], e não ‘compasso’ [*measure*] (HOULE, 1978, p. 1). Essa definição por si mesma contém uma primeira diferenciação entre *tactus* e compasso. Como apresentaremos no item sobre o gesto, o *tactus* está relacionado a uma pulsação gestual; já o compasso surge associado a uma sistematização visual do binômio ritmo/metro.

Curt Sachs em *Rhythm and Tempo: a study in music history* (1953), adverte com a segurança peculiar dos pioneiros dos estudos musicológicos em rítmica, que *tactus* não deveria ser confundido com compasso, pois aquele não indica qualquer hierarquia entre suas durações e tampouco particularidades de acentuação (vide item 2.2). Em sua digressão sobre as armadilhas das fórmulas de compasso (*The pitfalls of time signatures*) no que concerne aos estilos rítmicos dos séculos XV ao XVII, diz:

Permita-nos sublinhar esse fato: o *tactus* não concerne absolutamente ao caráter musical do ritmo, com agrupamento ou acento. Ele apenas mantinha a pulsação igual das unidades, e nada mais. Como o Padre Mersenne [Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1637] disse mais tarde, no séc. XVII, ‘*tactus* não é nada além de abaixar e levantar a mão para indicar a duração de cada nota’ – a

duração, não a sua função ou intensidade<sup>29</sup> (SACHS, 1953, p. 242, tradução nossa).

O autor está certo ao afirmar com veemência certos aspectos característicos do *tactus*, porém, como veremos adiante, o assunto é mais problemático e apresenta nuances que merecem reflexão.

### 3.1.2 A mensuração

O *tactus* corresponde a uma perspectiva métrica específica que fez parte de práticas musicais históricas. Ele circunscrevia metricamente a marcação temporal das notas estruturais das composições, que até a primeira metade do século XVII eram de modo geral as figuras ‘breve’ ou ‘semibreve’.

*O tactus [tatto]* deve ser tão igual, estável e firme, que não se pode reconhecer uma mínima parte deste que seja irregular ou desigual às outras. Esse consiste em um levantar e cair de mão. Às vezes pode ser veloz, às vezes mais lento, e isto não carrega nenhum defeito se quem rege o *tactus* o faz restringir e alargar, de modo que tal levantada e caída seja feita de modo igual e não alterado. Existem alguns que, por querer fazer essas variações de *tactus*, não sabem adaptar e acomodar com arte; existem outros que erram ainda sem se dar conta, senão quando são corrigidos por outros ou, se por acaso se dão conta, não sabem o que fazer a não ser parar. [...] Existem, por outro lado, alguns práticos que cantando sejam coisas fáceis ou difíceis, regem o *tactus* sem nenhuma titubeação; mas isto não é fácil fazer e necessita muito estudo e atitude (ZACCONI *apud* TETTAMANTI, 2010, p. 251).

O *tactus* regia os ciclos da figura métrica de modo mensural equivalente; ou seja, simultaneamente *representava e indicava* a duração da figura métrica. Quando relativo às breves, era chamado de *tactus maior*, *tatto alla breve* ou simplesmente *alla breve*; quando relativo às semibreves, era chamado de *tactus minor*, *tatto alla semibreve* ou simplesmente *alla semibreve*. De modo relativo, no século XVII, o *tactus alla breve* implicava um andamento mais rápido que o *tactus alla semibreve*. O *tactus alla semibreve* era utilizado em peças ou momentos mais lentos, ou nos quais houvesse uma grande recorrência de diminuições entre as notas estruturais. Dessa forma, em geral, o *tactus alla semibreve* prescrevia uma condução da performance mais lenta que o *tactus alla breve*. A relação entre o *tactus* e a prática das diminuições será tratada no item 3.3.

No século XVII, a editoração musical passou a empregar barras verticais para organizar as notas no papel. Houle, porém, nos adverte que as barras, mesmo quando coincidentes com o *tactus*, simplesmente tinham a função de facilitar a visualização das

---

<sup>29</sup> Let us underscore this fact: the *tactus* was wholly unconcerned with the actual rhythm, with grouping or accent. It just maintained the even pulsation of units, and nothing else. As Father Mersenne said later, in the seventeenth century: “Time beating is nothing but lowering and lifting the hand to indicate the duration of every note” – the duration, not its function or intensity.

figuras, mas não necessariamente representavam uma hierarquia métrica (*Ibid.*, p. 1). Ou seja, o *tactus* dialogava com a métrica, mas isso não significa que ele devesse prescrever uma acentuação necessária às suas figuras coincidentes. A acentuação performática correta convinha ao estilo e, portanto, variava conforme o gênero composicional – moteto, dança, canção etc.

Uma outra autora, Bianca G. T. Ribeiro (2017) definiu a diferença conceitual entre o uso do *tactus* e do pulso. Ela nos fala em duas concepções rítmicas diferentes: a rítmica divisiva e a rítmica aditiva. O *tactus* determina valores maiores, enquanto o pulso formata valores menores.

(1) a divisiva, que parte do maior valor, o *tactus*, ou tempo, dividido em valores menores simetricamente e hierarquicamente agrupados; (2) a aditiva, que é construída a partir do menor valor, o *pulso*, ou pulsação elementar, agrupados em múltiplos de 2 ou 3, frequentemente gerando imparidades rítmicas e motivos rítmicos assimétricos (RIBEIRO, 2017, p. 71).

O fato dos sistemas mensurais anteriores ao século XVIII conceberem a equação dos valores temporais a partir de uma figura de valor fixo em unidades proporcionais menores (e não sua multiplicação em unidades maiores), revela esta função *divisiva* do *tactus*.

Os conceitos de rítmica divisiva e rítmica aditiva foram, de forma precursora, estudados por Curt Sachs (1953) que enfoca o caráter dualístico do ritmo no período gótico, aditivo e divisivo, associando o primeiro à prosódia da palavra, com as acentuações curtas e longas, e a segunda às ordenações promovidas pelo *tactus*, da maior unidade às menores (pulsações), de cima para baixo:

[...] o ritmo gótico tinha um caráter dual, similar àquele da Grécia. Pertencendo a um mundo aditivo de arte, se voltou ao ideal das unidades de números ímpares. Pertencendo a um mundo de línguas e poesias tônicas assim como a uma nascente harmonia, ele não levou suas imparidades além de três, a qual era uma combinação lógica de aditivo, métrico, divisivo e acentuação métrica<sup>30</sup> (SACHS, 1953, p. 171, tradução nossa).

### 3.1.3 O gesto

Pode-se estabelecer uma correspondência histórica entre o gesto do *tactus* e o conceito de *arsis* e *tesis* dos gregos. De acordo com J. Oliveira (2008), embora ela não chegue a mencionar nestes mesmos termos, a gestualidade *arsis* e *tesis* provém de uma

<sup>30</sup> [...] Gothic rhythm had a dual character, similar to that of Greece. Belonging in a world of additive art, it turned to the ideal of odd-numbered time units. Belonging in a world of accentual language and poetry as well as of a nascent harmony, it did not carry its odd-numbered time units beyond three, which was the logical combination of additive, metrical, and divisive, accentual rhythm.

tradição que transpôs às artes performáticas uma significação reinterpretava da rítmica. A autora nos recorda, assim como vimos preliminarmente em Schafer (2011) no item 2.4, que a noção de ritmo advém de uma perspectiva cinética, a saber, dos movimentos físicos que o corpo realiza nos processos de trabalho artesanal. Esses movimentos eram imbrincados de ação e reação, esforço e descanso, impulso e inércia, tensão e relaxamento. Oliveira (2008) denomina esse princípio rítmico de alternância como “variações de intensidade” do ritmo (p. 50).

Os gregos deram a esses momentos de alternância entre impulso e repouso os nomes de *arsis* e *tesis*. Como sempre, basearam-se na observação de um comportamento corporal: a batida ordenada dos pés no chão, no amasso dos grãos e das frutas [...] O tempo correspondente à preparação do movimento, o momento de impulso, quando o pé é erguido, foi chamado de *arsis*, e está associado ao esforço. O tempo marcado pela descida do pé no chão, foi chamado de *tesis*, e está associado ao repouso. As células rítmicas gregas, sempre formadas por dois ou três elementos, consistiam basicamente nessas alternâncias de esforço / relaxamento [...] (OLIVEIRA, 2008, p. 50).

Esta terminologia tem referências históricas, conferidas por exemplo em Johann Mattheson (1681-1764), compositor alemão.

A principal característica do *tactus* é estabelecida de uma vez por todas no fato de que cada mensuração, cada segmento do compasso [*Zeit-Maasse*], possui apenas duas partes e não mais. Estas têm sua origem ou razão nas artérias, cujas contrações e repousos são chamados pelos especialistas em medicina de *Sístole* e *Diástole*. Músicos, assim como poetas, tomaram essas qualidades do corpo como modelo e organizaram as medidas de tempo de suas melodias e versos de acordo elas, mas chamaram a contração e o repouso no *tactus* de *Thesis* e *Arsis*<sup>31</sup> (MATTHESON, 1739, p. 171-172, tradução nossa).

Por sua vez, a analogia com o pulso humano é reconhecida já na obra de Ludovico Zacconi (1555-1627), de 1596.

[Os músicos] imaginaram que fosse bom, se tal sinal [o *tactus*] fosse feito com a mão, para que todos os cantores pudessem ver, e o seu movimento fosse regulado à maneira do pulso humano. [...] Porque se considerarmos as qualidades que se encontram [tanto] em um [como] no outro, isto é, na *Battuta* e no Pulso, [...] encontraremos muita conveniência entre eles: de modo que, sendo o Pulso (como define Galeno e Paulo Eginetta), certo alargamento e estreitamento, ou ainda, um levantamento e abaixamento do coração e das artérias, é composto (como deseja Avicenna no Segundo Fen. do liv. I) de dois movimentos e de dois silêncios; a *Battuta*, semelhantemente, é composta das mesmas coisas: primeiramente de dois movimentos, que são o cair [*positione*] e o levantar [*levatione*] que se faz com as mãos [...], e depois de dois silêncios, porque (segundo a mente de Aristóteles) entre tais movimentos [...] sempre são encontrados. (ZACCONI *apud* TETTAMANTI, 2010, p. 251).

<sup>31</sup> “Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einwahl für allemahl darauf an, dass eine jede Mensur, ein jeder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Artzeney-Verständigen Systole und Diastole genennet werden. Sothane Eigenschafften des menschlichen Leibes haben nun sowol die Ton-Künstler als Dichter für ein Muster angenommen, und die Zeitmaasse ihrer Melodien und Verse darnach angeordnet, die Nahmen aber des Niederschlagens und Aufhebens im Tact Thesis und Arsin geheissen.”

Houle (1987) elucida o princípio relacionando a poética e a prática: “O sistema mensural relacionava todas as notas a um gesto de *down-and-up* [‘baixo-e-cima’] de velocidade moderada, chamado de *tactus* (significando ‘batida’)”<sup>32</sup> (p. 1, tradução nossa). Giorgio Pacchioni (1995) afirma que “[...] a chave de toda a métrica musical é representada pela batuta, ou seja, o espaço temporal enunciado com regularidade por um bater [*battere*] e alçar [*alzare*] de mão, por sua vez subdividido em frações que contenham todo ritmo mensurável”<sup>33</sup> (PACCHIONI, 1995, p. 4, tradução nossa).

Como percebe-se, outros nomes que designaram historicamente o *tactus* enquanto gesto foram os cognatos e correspondentes vernaculares de ‘batuta’ e de ‘pulso’. ‘Batuta’ é a tradução portuguesa do particípio passado italiano *battuta*, que significa literalmente “batida” – derivado do verbo *battere*, que é bater. ‘Pulso’ é quase um sinônimo para batuta, pois é o correspondente do particípio passado latino *pulsus*, “batida, abalo”; este, do verbo *pellere* – bater. Chama-nos a atenção como a palavra pulso evidentemente passou a relacionar-se ao punho, que é o local adequado para *tatear* e *medir* a pulsação do coração. Seguindo nesta terminologia, podemos definir o *tactus* como o conceito que tange a poética (no que diz respeito à composição e à notação) e sua correspondência prática; a *batuta* como a realização de cada um dos ciclos práticos do gesto temporalizado; e os movimentos específicos para baixo e para cima como os *pulsos/movimentos* da batuta, divididos entre o *battere* (bater/para baixo) e o *levare* (alçar/para cima). Ao longo deste capítulo adotaremos esta definição.

Pelo menos até o século XVII, a sinalização do *tactus* (ou seja, a batuta) seguiu essa tradição. Essa sinalização era feita pelo condutor musical por movimentos em ziguezague, usualmente no eixo vertical, pelo bater e alçar de uma de suas mãos, pés ou por qualquer meio ou ferramenta que tivesse visibilidade por parte do conjunto – como uma folha de papel enrolada, um bastão, um arco: “A batuta não é outra coisa que um levantar e pousar da mão, baqueta, lenço ou qualquer outro objeto”<sup>34</sup> (BANCHIERI, 1601, p. 44, tradução nossa).

---

<sup>32</sup> “The mensural system related all notes to a down-and-up gesture of moderate speed, called the *tactus* (meaning ‘beat’).” (HOULE, 1985, p. 1)

<sup>33</sup> “La chiave di tutta la metrica musicale è rappresentata dalla battuta, ossia lo spazio temporale scandito con regolarità da un battere e un alzare di mano, a loro volta suddivisi in frazioni che contengono ogni ritmo misurabile.”

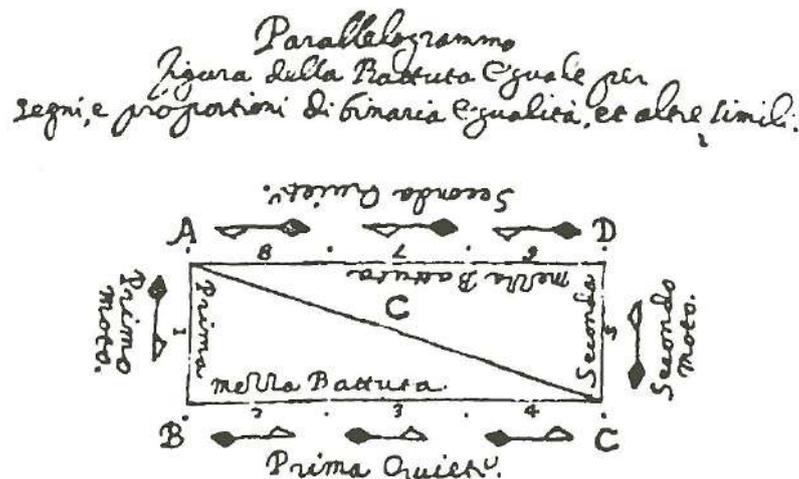
<sup>34</sup> Battuta altro non è, che un levare, & posare di mano, barchetta, fazzoletto, ò altra cosa.

Os ciclos da batuta se completavam a cada vez que a condução gestual alcançava o perímetro mais distante preestabelecido. Prescrevia-se que esses ciclos devessem ser regulares e sincrônicos; porém, sua subdivisão nem sempre era equidistante e isócrona<sup>35</sup>: o perímetro espacial preestabelecido para a movimentação da mão requeria que a mesma realizasse o ciclo de forma sincronizada com a integralidade duracional da figura métrica; porém, o gesto por si mesmo poderia ser desigual. Ele era dividido em duas partes iguais quando em metro binário, e duas partes desiguais quando em metro ternário. Esse procedimento denominava-se respectivamente *tactus* ou batuta igual quando relativo ao metro binário e *tactus* ou batuta desigual/proporcionado(a) quando relativo ao metro ternário. (HOULE, 1987, p. 4).

Pier Francesco Valentini Romano (1570-1654), de acordo com Houle (p. 6-7), informa precisamente como deveria se dar a organização e a sincronização entre a batuta e as notas dentro de cada ciclo. O autor comenta acerca dos dois tipos de batuta, igual e desigual.

Ele divide a batuta igual em dois movimentos, quatro pontos (letras A, B, C e D) e oito figuras (colcheias) – figura 7.

Figura 7 – *Parallelogramo figura della Battuta Equale* (Valentini)



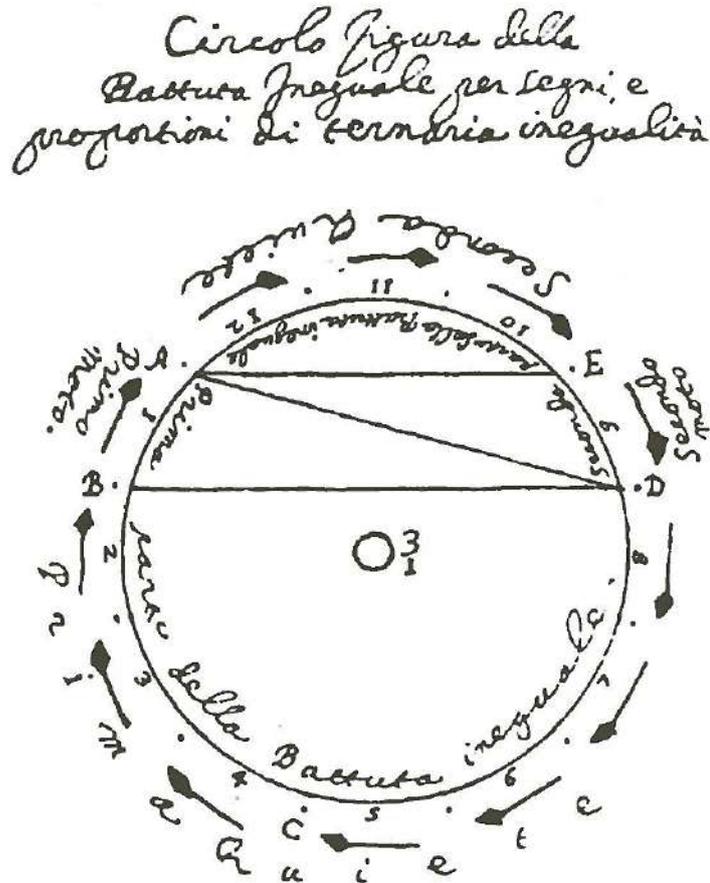
Fonte: VALENTINI *apud* HOULE, 1987, p. 6.

A primeira parte do paralelogramo compreende as letras A e B, do *Primo Moto* (primeiro movimento) à *Prima Quietude* (primeiro repouso), da primeira à quarta colcheia; a segunda parte compreende as letras C e D, do *Secondo Moto* (segundo movimento) à *Seconda Quietude* (segundo repouso), e vai da quinta à oitava colcheia.

<sup>35</sup> Utilizaremos do termo *isócrono* (bem como seu relacionado *isocronia*) para nos remeter a valores temporais equivalentes. Portanto, valores isócronos significam unidades de duração igual.

Similarmente, Valentini divide a batuta desigual em dois movimentos, porém cinco pontos (letras A, B, C, D e E) e doze figuras (colcheias) – figura 8.

Figura 8 – *Circolo figura della Battuta Ineguale*

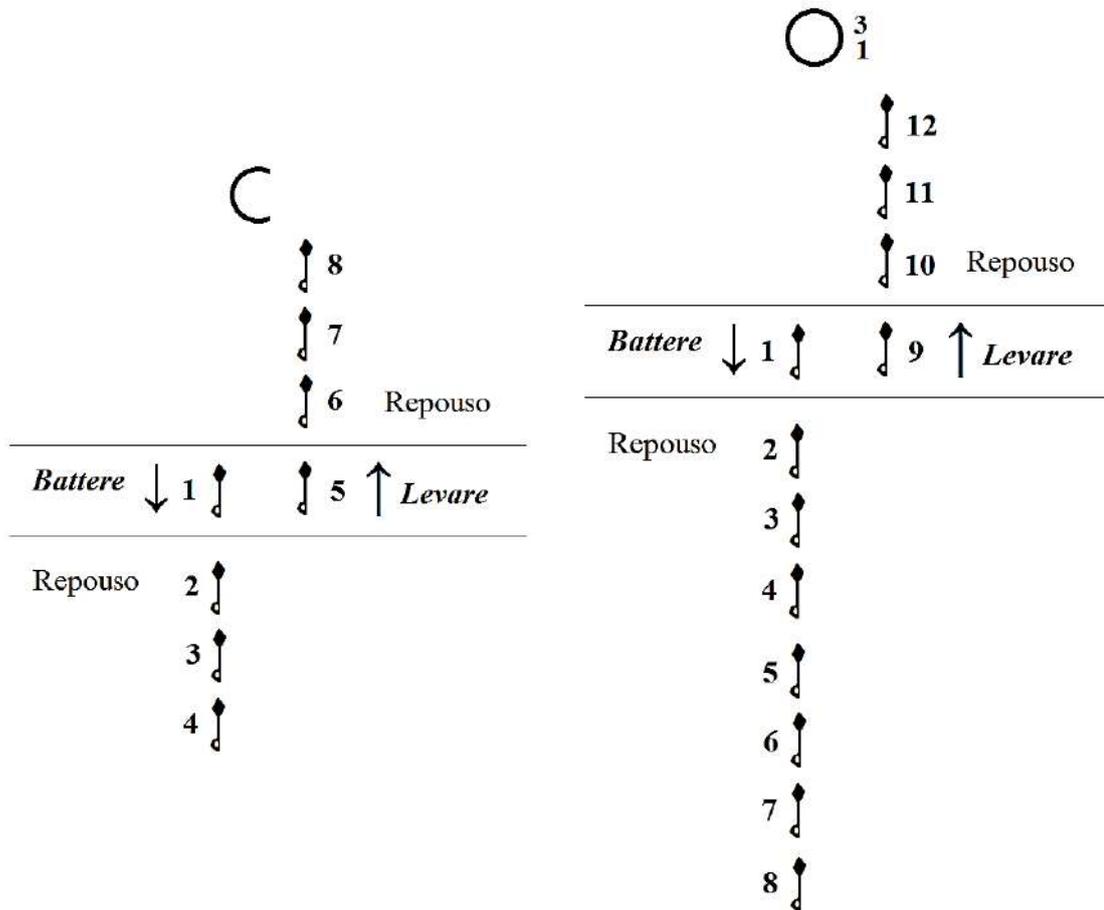


Fonte: *Ibid.*, p. 7.

A primeira parte do círculo compreende as letras A, B e C, do *Primo Moto* à *Prima Quiete*, da primeira à oitava colcheia; a segunda parte compreende as letras D e E, do *Secondo Moto* à *Seconda Quiete*, e vai da nona à décima segunda colcheia.

Percebe-se que, em ambos os casos (tanto para a batuta igual quanto para a desigual), as representações de Valentini da batuta determinam apenas dois movimentos/pulsos. Em ambas as figuras, as linhas diagonais não devem ser confundidas com a representação de movimentos extras. Esses pulsos devem ser realizados com precisão e equivaler a apenas uma parte da subdivisão proporcional do *tactus*, sendo que cada um deve ser seguido de um repouso. Em caráter elucidativo, esboçamos uma representação gráfica alternativa dos mesmos princípios (figura 9).

Figura 9 – Representação do paralelogramo e do círculo da batuta de Valentini



Fonte: elaborado pelo autor.

A representação iconográfica da batuta também nos aponta informações pertinentes que remontam ao século XVII. Apesar da historicidade musicológica da prática gestual do *tactus* naquele século (e apesar de que nem sempre as pessoas retratadas pelos pintores eram de fato músicos, mas muitas vezes apenas modelos), o simples ato de representar esta prática nos entrevê uma ideia da relevância deste conceito por entre as sociedades musicais da época. Notemos que a batuta era em geral sinalizada por qualquer músico que tivesse uma das mãos livres – na maioria das vezes, os cantores. Ele era praticado mesmo na música de câmara, indicando que se tratava de um costume musical muito arraigado nas mentes da época. As pinturas mais realistas tendem a ter um alto nível de precisão técnica de representação dessa prática, permitindo-nos refletir sobre alguns detalhes. Com este fim, recorreremos a Caravaggio (1571-1610), dois de seus discípulos anônimos, Hendrick ter Brugghen (1588-1629) e Nicolas Tournier (1590-1639).

No retrato abaixo (figura 10), o cantor ao centro sinaliza a batuta, conduzindo as outras cinco figuras. O pintor retrata a mão direita do músico ainda suspensa, enfatizando

o movimento de elevação (*levare*) determinado pelo dedo indicador. O gambista ao seu lado esquerdo compõe um detalhe curioso, parecendo cantar e tocar ao mesmo tempo.

Figura 10 – ‘Concerto da Câmara’



Fonte: CHRISTIE'S. **Discípulo de Caravaggio**. Concerto da Câmara. c. 1615.

Na figura 11, a cantora ao centro eleva a mão direita enquanto o cantor à sua direita parece apontar para algum detalhe na partitura. Se levarmos em conta a possibilidade da técnica do *rasgueado* da guitarra, notaremos que, assim como a cantora eleva sua mão, o guitarrista parece também progredir sua mão direita por um movimento ascendente ou direcionar seus dedos para cima.

Figura 11 – ‘Um concerto’



Fonte: *Ibid.*, **Discípulo nórdico de Caravaggio**. Um concerto. Séc. XVII.

Na figura 12, temos novamente um cantor sinalizando a batuta, um menino. Dada

a importância desta função para a condução musical, faz sentido que aquele que a desempenhe seja retratado ao centro.

Figura 12 – ‘O concerto’



Fonte: NATIONAL GALLERY. **TER BRUGGHEN, Hendrick.** O concerto. c. 1626.

Na figura 13 temos mais uma obra de ter Brugghen. O menino lembra bastante aquele ao centro do quadro acima. Chama-nos a atenção como ele, mesmo sozinho, canta e sinaliza a batuta.

Figura 13 – ‘Menino cantor’



Fonte: WIKIMEDIA. **TER BRUGGHEN, Hendrick.** Menino cantor. 1627.

Na figura 14, o cantor ao centro sinaliza o movimento de *tesis* tocando a mesa. Da mesma forma que na pintura anterior, aqui o violinista parece acompanhar o movimento do condutor: ele tange a corda com a região da ponta do arco, distante do talão, indicando que a direção do arco foi realizada num movimento para baixo, de forma a retorná-lo para cima no próximo ciclo.

Figura 14 – ‘Concerto com três figuras’. c. 1630



Fonte: LEEGENHOEK. **TOURNIER, Nicolas**. Concerto com três figuras. c. 1630.

### 3.2. OS SISTEMAS MENSURAÇÃO

O sistema gráfico do *tactus*, assim como toda a música ao entrar no século XVII, sofreu transformações. Neste item, nos esforçaremos para elucidar a lógica de funcionamento do sistema utilizado pelo contraponto tradicional dos séculos XV e XVI. Após compreender estes preceitos, apresentaremos uma abordagem analítica dos sinais de mensuração, a temática das proporções e determinadas mudanças no sistema de sinais que emergiam na música seiscentista.

#### 3.2.1 Os graus e os sinais de mensuração

O *tactus* no século XVI, como um elemento estrutural do contraponto, era parte de um sistema de mensuração muito bem definido e regulamentado. Começamos esta fundamentação por Thomas Morley (1557-1602), compositor inglês. Este, embora tenha dado maior atenção à solidez daquele sistema, ao final do século XVI já noticiava as mudanças que vinham ocorrendo na teoria e na prática. Seu tratado é emblemático. Ele anuncia a transição de um sistema consolidado, cuja história já havia sido escrita, para o

sistema que estava em voga no momento em que o autor escrevia e que, na época, já testemunhava algumas mudanças importantes. Dessa forma, é possível mapear neste tratado a explanação de dois pontos históricos dos sistemas gráficos de mensuração temporal: aquele que correspondeu aos entornos dos séculos XIII ao XV e aquele dos entornos dos séculos XV e XVI. São estes os aspectos justificam nossa escolha por este autor.

O primeiro sistema métrico anunciado por Morley concebia a mensuração das figuras a partir da ideia de ‘graus’. Em seu tratado *Fácil e clara introdução à música prática*<sup>36</sup>, de 1597, Morley explica-o detalhadamente. Nesta pesquisa, utilizamos a tradução do tratado feita pela flautista e pesquisadora Natália Domingos (2012). De fato, a introdução feita por Morley é bem clara ao esquematizar cada elemento deste sistema por meio de diagramas e tabelas. Pode-se destacar, entretanto, que apesar da brilhante didática do autor, a introdução está longe de ser ‘fácil’.

Na primeira parte do tratado, o autor expõe os princípios da teoria musical coeva, como a nomenclatura das notas musicais, os intervalos, as escalas, as figuras métricas, as pausas, as ligaduras e um tópico importante no assunto da mensuração, que é o ponto de aumento. Ao longo dessa exposição, o próprio autor faz uma ressalva: “aqueles que nestes trezentos anos escreveram a Arte da Música apresentaram os Modos de maneira diferente da forma que eles têm sido ou são lecionados hoje na Inglaterra” (p. 210). A tradutora nos explica:

Morley se refere às autoridades que escreveram sobre a Arte da Música, ou seja, Gaffurius, Aaron, Glareanus e tantos outros que ele cita no decorrer do *A plaine and easie Introduction*. A maneira como os Modos<sup>37</sup> eram ensinados na Inglaterra na época de Morley difere da maneira como foram ensinados pelos antigos (DOMINGOS, 2012, p. 210).

Essa ressalva se dá pelo fato de que a música dos contemporâneos de Morley já não utilizava todos os sinais compendiados por ele. Como dito, a maioria dos sinais de mensuração apresentados pelo autor já havia ficado para a história e não era mais utilizada, o que o leva a uma segunda explanação sobre o então sistema coevo quinhentista.

Começamos pelo primeiro sistema, que compreende os séculos XIII ao XV – ao qual denominaremos aqui como ‘sistema antigo’. Morley apresenta-o como uma espécie de sintaxe temporal. Ele começa por aquilo que seus mestres antepassados chamaram de

---

<sup>36</sup> *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (MORLEY, 1597).

<sup>37</sup> Nota-se que esses ‘modos’ nada têm a ver com os modos escalares. “O Modo indica a divisão da Máxima e da Longa e não está relacionado aos ‘modos litúrgicos’ ou ‘eclesiásticos’ e nem ao modo maior ou menor da escala musical” (DOMINGOS, 2012, p. 211).

“três Graus da Música”, que eram: *modo*, *tempo* e *prolação*<sup>38</sup>. “[...] Grau é um procedimento por meio do qual o valor das notas principais é percebido por algum sinal colocado antes delas” (*Ibid.*). O *modo* era a mensuração adequada de máximas por longas (*modo maior*) e de longas por breves (*modo menor*). O *tempo* era a mensuração adequada de breves por semibreves. A *prolação* era a mensuração adequada de semibreves por mínimas (*Ibid.*, p. 211-216).

Os graus eram, portanto, dimensões fixas de mensuração. Naquela concepção, toda unidade de medida temporal possuía uma qualidade, ou seja, uma configuração intrínseca. Essas unidades poderiam ser maiores/perfeitas ou menores/imperfeitas. A qualidade maior/perfeito era atribuída às unidades ternárias; enquanto menor/imperfeito às unidades binárias. Desta forma, todos os graus recebiam uma classificação segundo sua qualidade ternária (maior/perfeito) ou binária (menor/perfeito). *Modos* e *tempo* eram qualificados como perfeito ou imperfeito; a *prolação* era qualificada como menor ou maior (quadro 3).

Quadro 3 – O sistema antigo em Morley (1597)

Grau <i>Divisão</i>	Figura métrica	Divisão	Qualidade	
			‘Perfeito’	‘Imperfeito’
Modo Maior <i>Máximas por longas</i>			TERNÁRIO	BINÁRIO
Modo Menor <i>Longas por breves</i>				
Tempo <i>Breves por semibreves</i>				
Prolação <i>Semibreves por mínimas</i>			‘Maior’	‘Menor’
			TERNÁRIA	BINÁRIA

Fonte: elaborado pelo autor.

- *Máximas por longas*: constituíam o grau do *modo maior* – perfeito e imperfeito;
- *Longas por breves*: constituíam o grau do *modo menor* – perfeito e imperfeito;
- *Breves por semibreves*: constituíam o grau do *tempo* – perfeito e imperfeito;
- *Semibreves por mínimas*: constituíam o grau da *prolação* – maior e menor.

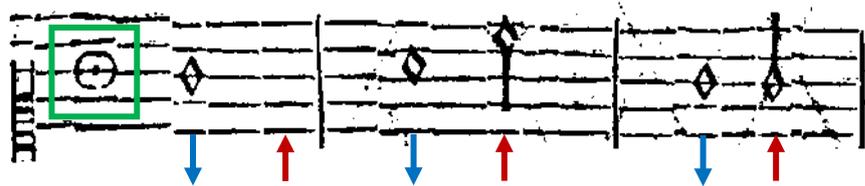
<sup>38</sup> Moode; *Time and Prolation* (MORLEY, 1597, p. 12).

Destaca-se: a nomenclatura dos modos (maior/menor) não está relacionada à nomenclatura da qualidade da prolação (maior/menor). Os modos maior e menor são os dois primeiros graus de mensuração. No grau da prolação, maior/menor são suas qualidades. Isso resulta em:

- Modo maior *perfeito* ou *imperfeito*;
- Modo menor *perfeito* ou *imperfeito*;
- Tempo *perfeito* ou *imperfeito*;
- Prolação *menor* ou *maior*.

As máximas, longas, breves e semibreves poderiam ser divididas em três ou duas partes isócronas, mas sem a necessidade de haver um ponto de aumento para representação dos valores trinos, pois este ponto de aumento já estaria marcado na própria ‘fórmula’ métrica, que era dada pelos sinais de mensuração. O próprio Morley oferece um exemplo<sup>39</sup> extraído de uma obra de Giulio Reinaldi (c. 1500-1570), conforme a figura 15.

Figura 15 – A prolação maior como sinalização da semibreve ternária



Fonte: MORLEY, 1597, p. 34.

Estes sinais eram dispostos ao lado da clave. Assim como a clave referenciava as alturas, os sinais funcionavam como ‘claves métricas’ para a referência da mensuração.

Notação mensural [...] é um sistema de notação utilizado na música europeia do final do século XIII até o século XVI no qual qualquer nota pode ser subdividida em duas ou três partes, exceto a Mínima e os valores menores, que são sempre binários. [...] no início do século XIV, teóricos franceses introduziram três níveis de mensuração (*Modus*, *Tempus*, *Prolatio*), cada um com seu sinal apropriado, que podiam se combinar de várias maneiras. Estes três níveis eram conhecidos como três Graus da Música (DOMINGOS, 2012, p. 111).

<sup>39</sup> Nota-se que este exemplo (figura 12) não é tão didático do ponto de vista contemporâneo. Morley usa das barras para representar a separação por batuta. Se a prolação assinalada coloca três mínimas por semibreve, isso significa que a regra não se aplica a cada semibreve a partir da segunda batuta. Após a segunda barra, a terceira parte de cada semibreve (*levare*) é expressa por uma mínima. Isso faz com que o ponto de prolação assinalado neste exemplo tenha valido apenas para a primeira semibreve. Uma explicação deste exemplo é dada por Domingos (2012, p. 120-121). Uma explicação alternativa é dizer que a prolação não é exatamente a *divisão de semibreves por mínimas*, mas a dimensão mensural representada por esta divisão – ou seja, o grau da divisão das semibreves. Neste caso, a *prolação maior* seria a *dimensão ternária de semibreves*.

A representação gráfica de divisões trinas não significava a inexistência de notas pontuadas. Pelo contrário. Havia o ‘ponto de aumentação’, que acrescentava à nota a metade do seu valor; o ponto de alteração, que dobrava o valor da segunda figura para manter a perfeição de um grau perfeito; o ponto de divisão, que não alterava o valor da nota, apenas separava duas notas para sua adequação à divisão ternária; e o ponto de perfeição, que era colocado após uma figura perfeita e que sem alterá-la, apenas garantia sua perfeição (*Ibid.*, p. 303)<sup>40</sup>. Destes, o ponto de aumentação (que acrescentava à nota a metade do seu valor) foi, por alto, o único que se manteve na teoria e na prática musicais do século XVII.

É importante esclarecer que todos os graus estavam conectados na composição, representando dimensões diferentes de mensuração. Estamos falando, portanto, de um sistema métrico que contemplava diferentes possibilidades de divisão para diferentes graus fixos de mensuração. P. ex.: uma longa podia conter duas partes, enquanto uma breve continha três partes e uma semibreve duas partes (C); ou uma longa a conter duas partes, enquanto uma breve a conter duas e uma semibreve três (C). O quadro 4 apresenta uma relação completa dos sinais de mensuração apresentados por Morley ao longo de sua explanação sobre o sistema antigo:

Quadro 4 – Os sinais de mensuração no sistema antigo em Morley (1597)

○ <sub>3</sub>	⊂ <sub>3</sub>	○ <sub>2</sub>	⊂ <sub>2</sub>	○	⊂	⊙	⊚
----------------	----------------	----------------	----------------	---	---	---	---

Fonte: elaborado pelo autor (MORLEY, 1597).

Cada um dos graus recebia um sinal específico para a observação da sua qualidade – ou não. Contudo, é mais fácil partir das qualidades dos graus para encontrar sua correspondência de sentido do que identificar as suas qualidades através dos sinais. E é este o ponto mais complicado deste sistema. Costuma-se dizer que cada sinal no diagrama representa um grau mensural, mas trata-se de uma afirmação errônea. Alguns sinais podem receber significados diferentes conforme sua *dimensão mensural*. Os sinais eram geralmente compostos por um algarismo (3 ou 2), um diagrama (círculo completo ou semicírculo – O ou C) e um ponto (•); a ausência de algum destes sinais também significava uma informação específica – e por vezes, diagrama e algarismo continham informações subentendidas sobre graus diferentes. Um mapeamento dos esquemas de

<sup>40</sup> O sistema de notação na época previa regras específicas para a pontuação das figuras. Essas regras são apresentadas por Domingos (2012) no item 3.2.5. Dos Pontos Musicais (p. 128) da sua dissertação.

Morley nos possibilitou reconhecer os padrões que entremeiam o sistema. Desta forma, apresentamos uma possibilidade na qual eles podem ser resumidos em quatro regras básicas (quadro 5):

Quadro 5 – O regulamento do sistema antigo em Morley (1597)

<p>1. A <b>prolação</b> é sempre indicada pelo ponto (<b>prolação maior</b>) ou pela ausência dele (<b>prolação menor</b>). Sua dimensão mensural será sempre relativa à divisão das figuras semibreves. Este é o único sinal de correspondência gradual imutável, e suas condições valerão para todos os diagramas.</p>
<p>2. A ocorrência do algarismo <b>3</b> pressupõe a divisão perfeita (ternária) do <b>tempo</b>. O diagrama adjunto a ele representa a qualidade do <b>modo maior</b> e do <b>modo menor</b> – se perfeitos (<b>O</b>) ou imperfeitos (<b>C</b>).</p>
<p>3. A ocorrência do algarismo <b>2</b> pressupõe a divisão imperfeita (binária) do <b>modo maior</b> e do <b>tempo</b>. O diagrama junto a ele representa apenas a qualidade do <b>modo menor</b> – se perfeito (<b>O</b>) ou imperfeito (<b>C</b>).</p>
<p>4. A ausência de algarismos subentende a qualidade imperfeita do <b>modo maior</b> e do <b>modo menor</b>. Portanto, os diagramas <b>O</b> e <b>C</b> sem algarismo adjunto representam a qualidade do <b>tempo</b> – se perfeito (<b>O</b>) ou imperfeito (<b>C</b>).</p>

Fonte: elaborado pelo autor.

As regras acima explicitam a configuração dos sinais conforme a dimensão mensural dos graus. A partir delas, podemos formular a classificação qualitativa de cada um deles, correspondendo-a ao seu sinal mensural respectivo (quadro 6).

Quadro 6 – A divisão por sinal no sistema antigo em Morley (1597)

SINAL GRAU <i>Figura</i>	DIVISÃO	 3	 3	 2	 2				
<b>Modo maior</b>	 <i>Máximas</i>	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2
<b>Modo menor</b>	 <i>Longas</i>	Perf. 3	Imperf. 2	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2
<b>Tempo</b>	 <i>Breves</i>	Perf. 3	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2	Perf. 3	Imperf. 2	Perf. 3	Imperf. 2
<b>Prolação</b>	 <i>Semibreves</i>	Menor 2	Menor 2	Menor 2	Menor 2	Menor 2	Menor 2	Maior 3	Maior 3

Fonte: elaborado pelo autor.

Nota-se algumas peculiaridades deste sistema:

- os pares ‘C2 / C’ e ‘C3 / O’ representam a mesma mensuração, mas não foram classificados literalmente sinônimos (quadro 7);
- pelo princípio multiplicativo da combinatória, os modos combinatórios das duas possibilidades de divisão (ternária ou binária) para os quatro graus de mensuração totalizariam 16 – porém, dado que temos apenas oito sinais, e destes duas repetições combinatórias, restam-nos apenas seis combinações, evidenciando que os desenvolvedores do sistema parecem não ter intentado esgotar todas as combinações possíveis;
- há uma combinação que coloca todos os graus como binários, mas a sua oposta (todos ternários) aparentemente não fora contemplada no sistema antigo, apenas no sistema coevo (vide quadro 8);
- os graus de mensuração menores que a prolação não são denominados, mas subentende-se que sua divisão seja binária.

Aos sinais fora estabelecida uma correspondência terminológica, e por esta foram-lhes dados nome e sobrenome. Nota-se que esta nomenclatura não é explicativa, mas sumária. Ela resume os sinais por distinção (quadro 7).

Quadro 7 – A nomenclatura dos sinais nos modos do sistema antigo em Morley (1597)

SINAL	Nomenclatura
○ 3	Modo Maior Perfeito
◐ 3	Modo Maior Imperfeito
○ 2	Modo Menor Perfeito
◐ 2	Modo Menor Imperfeito
○	Tempo Perfeito
◐	Tempo Imperfeito de Prolação Menor/ Tempo Ordinário
⊙	Tempo Perfeito de Prolação Maior
⊐	Tempo Imperfeito de Prolação Menor

Fonte: elaborado pelo autor (MORLEY, 1597).

Com base nestas primeiras elucidações, Morley segue desta vez explicando sobre o sistema compreendido durante o século XVI – o qual chamaremos aqui de ‘sistema coevo’. Este sistema é composto de quatro modos, aos quais o teórico denomina “Modos comuns” (DOMINGOS, 2008, p. 219). “Existem quatro Modos de uso comum agora: o Modo Perfeito de Prolação Maior; Perfeito de Prolação Menor; Imperfeito de Prolação Maior e Imperfeito de Prolação Menor (*Ibid.*). Pela lógica dos nomes na tabela acima, percebe-se que sua nomenclatura é igualmente sumária, representando pelo nome “modo” toda uma combinação implícita entre os graus, envolvendo figuras de divisão perfeita/maior e imperfeita/menor (quadro 8).

Quadro 8 – O sistema coevo em Morley (1597)

SINAL	DIVISÃO				
GRAU <i>Figura</i>					
<b>Modo maior</b>	 <i>Máximas</i>	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2
<b>Modo menor</b>	 <i>Longas</i>	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2	Imperf. 2
<b>Tempo</b>	 <i>Breves</i>	Perf. 3	Perf. 3	Imperf. 2	Imperf. 2
<b>Prolação</b>	 <i>Semibreves</i>	Maior 3	Menor 2	Maior 3	Menor 2

Fonte: elaborado pelo autor.

Na sequência, sua nomenclatura (quadro 9):

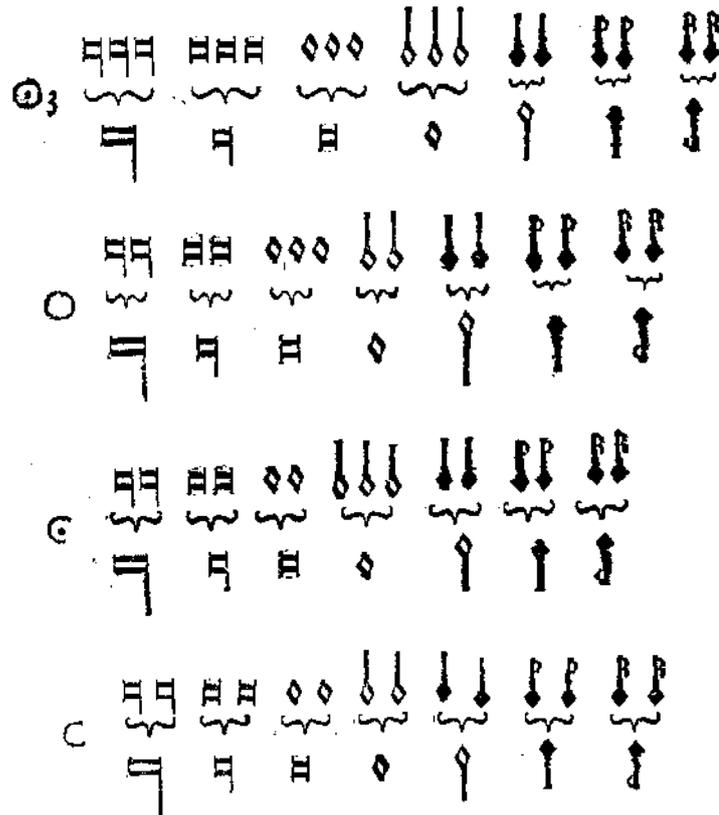
Quadro 9 – A nomenclatura dos sinais nos modos do sistema coevo em Morley (1597)

SINAL	Nomenclatura
	Modo Maior Perfeito de Prolação Maior/ Perfeito de Maior
	Modo Perfeito de Prolação Menor/ Perfeito de Menor
	Modo Imperfeito de Prolação Maior/ Imperfeito de Maior
	Modo Imperfeito de Prolação Menor/ Imperfeito de Menor

Fonte: elaborado pelo autor.

Por extensão, partindo do que podemos chamar de *grau da divisão das mínimas* em direção aos graus menores de mensuração, a única divisão contemplada pela sistematização por sinais seria menor ou imperfeita, logo, binária (quadro 10). Este é um tópico importante no que diz respeito às exceções colocadas à notação por diagramas, posto que quando se intentava anotar valores trinos a partir das mínimas, era necessário fazer uso dos sinais de proporção – os quais apresentaremos no decorrer desta seção.

Quadro 10 – A mensuração das figuras no sistema coevo em Morley



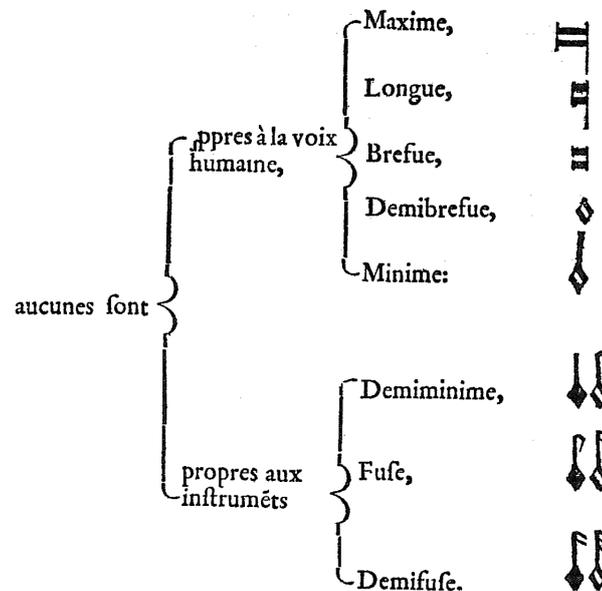
Fonte: elaborado pelo autor (MORLEY, 1597).

Comparando os sistemas antigo e coevo, podemos notar: foi acrescentada apenas uma combinação, na qual todos os quatro graus de mensuração (do modo maior à prolação) são ternários, representada pelo sinal  $\Theta_3$ ; para além deste acréscimo, foram mantidos apenas os três sinais desacompanhados de algarismos, nos quais os modos maior e menor são sempre binários; os sinais mantidos no sistema coevo representam suas mesmas combinações respectivas do sistema antigo, embora eles pudessem também ser designados por outros nomes na época.

Os esquemas gráficos do sistema coevo mostram, diferentemente do sistema antigo, que há uma sequência de divisões mensurais em graus menores que a prolação, partindo das mínimas. Apesar destes graus não receberem nomenclatura específica, a presença deles nos esquemas gráficos é simbólica da prática de diminuições instrumentais que estava em voga na época. Maximilian Guillaud (1522-1597), um compositor francês que escreve em 1554, faz uma separação entre duas ordens de figuras: as de maior valor, entre a máxima e a mínima [*maxime – minime*], são “próprias à voz humana”; as de menor

valor, entre a semínima e a semicolcheia [*demiminime – demifuse*] seriam “próprias aos instrumentos” (GUILLIAUD, 1554, p. 10) – figura 16.

Figura 16 – Definição das notas da *musica figurata*



Fonte: GUILLIAUD, 1554, p. 10.

Zacconi (1596) exemplifica o mesmo princípio. Ele classifica as figuras entre a máxima e a semibreve como *figuras maiores*; e aquelas a partir da mínima, como *figuras menores* (figura 14).

Figura 17 – Figuras maiores e menores



Fonte: ZACCONI, 1596, p. 23.

Zacconi não é tão assertivo como Guillaud quanto a uma especificidade de figuras para o canto e para instrumentos, mas encontramos em suas advertências um antiexemplo e uma proposta pelo bom senso. Primeiro, as figuras mais rápidas (semicolcheia e fusa) devem ser utilizadas na medida em que os cantores consigam cantá-las e evitadas na medida em que não consigam; segundo, elas devem ser usadas como notas ornamentais, não como notas estruturais.

Essas duas figuras semicolcheia [*Semichroma*] e fusa [*Bischroma*] não se colocam nas composições a serem cantadas, por respeito à inabilidade dos cantores inaptos, pois é difícil mantê-las sob um *tactus* na voz humana por causa da aspiração na respiração. No entanto, também existem cantores que podem cantá-las facilmente em virtude de seus felizes gorjeios, mas é melhor usá-las para ornamentar canções do que como figuras essenciais. Se há facilidade por parte do cantor, pode-se usá-las confortavelmente e ao agrado, como fazem-no aqueles aos quais lhes são fáceis. Mas não sendo, se deve deixar estar – qual facilidade miravam os antigos, de modo que suas composições fossem convenientes para os cantores. Estes mais se serviam das figuras principais do que das outras mais inferiores, porque eram mais atentos e olhavam mais para a suavidade e doçura das consonâncias do que para a imprecisão e o ornamento: eram movidos mais pelos convites dos cantos corais – ditos *canti fermi*; do que por assuntos particulares, cuja obra demonstra claramente<sup>41</sup> (*Ibid.*, tradução nossa).

Retornando a Guillaud, este delinea o mesmo sistema de mensuração descrito por Morley, mas com pequenas diferenças. Ele compila 12 modos mensurais ao todo, não distinguindo-os por épocas. Com estes, temos cinco combinações a mais que em Morley (que totalizavam sete). Guillaud faz uso de diagramas acompanhados ou desacompanhados de barras, abrindo mão dos algarismos (quadro 11).

Quadro 11 – Uma comparação dos sinais nos sistemas de Morley (1597) e Guillaud (1554)

Morley 1597	Guillaud 1554	Modo Maior	Modo Menor	Tempo	Prolação
<b>SINAL</b>		<b>Divisão</b>			
⊙ <sub>3</sub>	⊙	3	3	3	3
○ <sub>3</sub>	○	3	3	3	2
⊙ <sub>3</sub> / ○	○	2	2	3	2
○ <sub>2</sub>	⊙	2	3	2	2

<sup>41</sup> *Queste due figure Semichroma, et Bischroma non si pongano nelle compositioni da cantare, per rispetto della inhabilità del pigro cantore; percioche lo stringerle sotto di un tatto, alla voce humana è difficile, per causa dell'aspirazione del fiato; nondimeno ci sono anco de cantanti che per vigore delle loro felice gorgie con facilità le potrian cantare: ma meglio è di servirsene per ornamento delle cantilene che per figure essenziali: perche se si conoscesse facilità rispetto al cantante, le se potriano adoperare commodamente, & a piacere come si adoperano l'altre che li sono facile: ma non essendo, si debbano lasciar stare. Alla cui facilità assai miravano gl'antichi, accioche le compositioni loro fossero commode a i cantori. Et piu si servivano delle figure principali che dell'altre inferiori, per causa che erano piu intenti, & piu rimiravano, alla soavità, & dolcezza delle consonanze, ch'alla vaghezza, & ornamento delle Musiche: perche ò ch'erano mossi da gl'inviti de canti Choralì detti canti fermi; overo da subietti particolari come l'opere loro chiaramente ne lo dimostra.*

$C_2 / C$	$C$	2	2	2	2
$\odot$	$\odot$	2	2	3	3
$\odot$	$\odot$	2	2	2	3
sem corresp.	$  \odot$	3	3	2	3
sem corresp.	$  C$	3	3	2	2
sem corresp.	$ o$	2	3	3	3
sem corresp.	$ o$	2	3	2	3
sem corresp.	$ o$	2	3	3	2

Fonte: elaborado pelo autor.

No quadro 12, apresentamos uma possível interpretação das regras que constituem os sinais. Comparado ao regulamento de Morley, o regulamento de regulamento de Guilliaud é formulado sob diagramas fixos e de dimensão mensural imutável:

Quadro 12 – O regulamento do sistema de mensuração em Guilliaud (1554)

1. As barras representam ao mesmo tempo uma qualidade específica do <b>modo maior</b> e do <b>modo menor</b> .
2. A ocorrência de barras duplas indica perfeição do <b>modo maior</b> e subentende perfeição do <b>modo menor</b> .
3. A ocorrência de barras únicas indica <b>modo menor</b> perfeito, subentendendo <b>modo maior</b> imperfeito.
4. A forma do diagrama representa a qualidade do <b>tempo</b> – se perfeito ( <b>O</b> ) ou imperfeito ( <b>C</b> ).
5. A <b>prolação</b> é sempre indicada pelo ponto ( <b>prolação maior</b> ) ou pela ausência dele ( <b>prolação menor</b> ).

Fonte: elaborado pelo autor.

Passemos a uma vista dos modos combinatórios possíveis. Pelo princípio multiplicativo, existem 16 combinações possíveis para as duas possibilidades de divisão (ternária ou binária) enquadradas nos quatro graus de mensuração – modo maior (**MM**),

modo menor (**mm**), tempo (**T**) e prolação (**P**). O quadro abaixo representa essas combinações matematicamente possíveis, relacionando sua abrangência pelo sistema aos seus respectivos representantes – Morley (**Mo**) e Guillaud (**G**). O esquema de cores objetiva contrastar as qualidades binária (2) e ternária (3) dos graus. As colunas nomeadas por um ‘X’ representam as combinações que não foram contempladas por nenhum dos autores; estas combinações estão marcadas pelo realce de cor (quadro 13).

Quadro 13 – Os modos combinatórios e os sistemas de Morley (1597) e Guillaud (1554)

Representante	Mo, G	Mo, G	G	X	Mo, G	Mo, G	Mo, G	G
Sinal	⊙ <sub>3</sub>	○ <sub>3</sub>			c <sup>2</sup> /c	⊕	⊙	
Grau	⊙	○	c		c	⊕	⊙	⊙
<b>MM</b>	3	3	3	3	2	2	2	2
<b>Mm</b>	3	3	3	2	2	2	2	3
<b>T</b>	3	3	2	2	2	2	3	3
<b>P</b>	3	2	2	2	2	3	3	3
Representante	X	X	X	G	Mo, G	G	Mo, G	G
Sinal					c <sup>3</sup> /○		○ <sup>2</sup>	
Grau				e	○	○	c	⊕
<b>MM</b>	3	3	3	3	2	2	2	2
<b>Mm</b>	2	2	2	3	2	3	3	3
<b>T</b>	3	3	2	2	3	3	2	2
<b>P</b>	2	3	3	3	2	2	2	3

Fonte: elaborado pelo autor.

Esta breve análise evidencia uma particularidade importante das quatro combinações *não contempladas*: todas elas possuiriam modo maior perfeito (**MM 3**) e modo menor imperfeito (**mm 2**), conforme o quadro 14:

Quadro 14 – Combinações excedentes

<b>MM</b>	3	3	3	3
<b>Mm</b>	2	2	2	2
<b>T</b>	2	3	3	2
<b>P</b>	2	2	3	3

Fonte: elaborado pelo autor.

A questão desta não contemplação de todas as combinações possíveis pode ter respostas variadas, afinal, não havia nenhuma responsabilidade pela abrangência total das combinações na época<sup>42</sup>. Mas existe uma resposta plausível, fundamentada na lógica dos regulamentos<sup>43</sup>: no sistema de sinais, que era baseado na qualificação dos graus, o modo maior e o modo menor continham apenas um elemento gráfico para a representação de ambos, o que deixava implícita a qualidade de ambos. No caso de Morley, essa qualificação variava pela ocorrência de um determinado algarismo; no caso de Guillaud, variava conforme as barras. Se em Guillaud, a ocorrência da barra dupla determina que os modos maior e menor sejam perfeitos (**MM 3; mm 2**), assim como a ocorrência da barra única determina modo maior imperfeito e modo menor imperfeito (**MM 2; mm 3**), seria um contrassenso que os sinais indicassem modo maior perfeito e modo menor imperfeito (**MM 3; mm 2**).

As ilustrações demonstram como os sistemas de mensuração por sinais eram e são até hoje demasiadamente complexos, apresentando enigmas insolúveis. Adriano Banchieri (1568-1634), em 1601, atestou: “Quiseram os músicos antigos que estes tempos fossem muitos, e fizeram diversas alterações e efeitos na música, mas nós no presente queremos tratar daqueles que estão em uso, e são usados pelos compositores práticos, visando a facilidade”<sup>44</sup> (BANCHIERI, 1601, p. 48, tradução nossa).

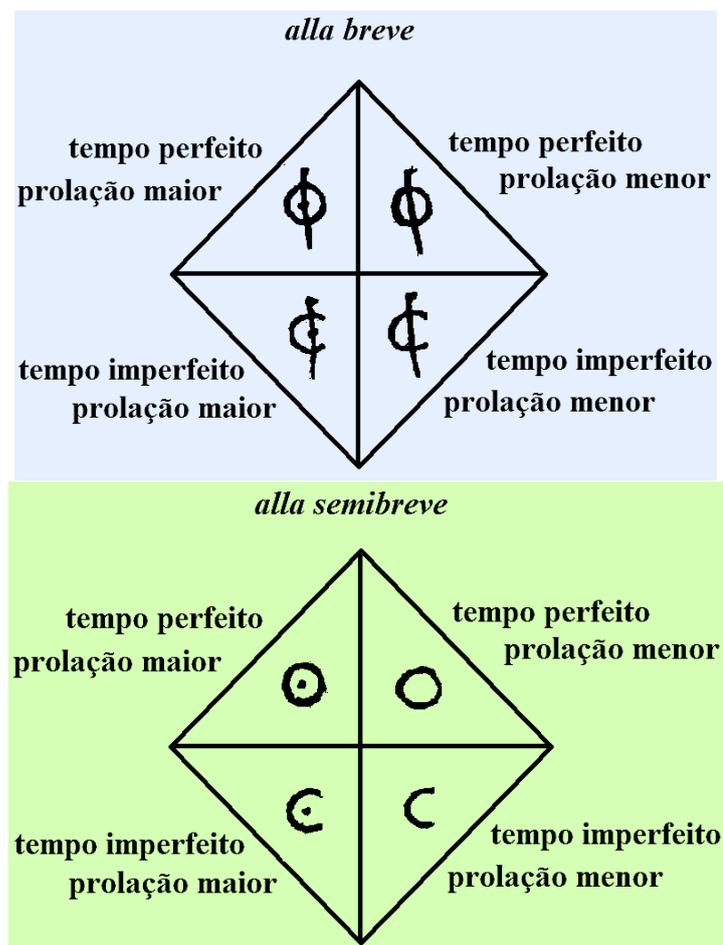
<sup>42</sup> Havia uma maneira de realizar as combinações excedentes, sem necessitar de uma troca de sinais, através de uma regra específica da notação, chamada de ‘imperfeição’. Embora ela não alterasse declaradamente as propriedades de mensuração dos graus (ou seja, a combinação), na prática, subtraía a terça parte do valor de uma nota perfeita, tornando imperfeito determinado valor que por definição seria perfeito. A regra é elucidada em Morley (1597, p. 24) / Domingos (2012, p. 230).

<sup>43</sup> Vide os quadros 5 e 12.

<sup>44</sup> “Vogliono i Musici Antichi, che questi Tempi siano molti, & facciano diverse alterationi, & effetti nella Musica, ma noi al presente voglio che trattiamo di quelli, iquali più sono in uso, & usati da gli pratici compositori venendo alla facilità.”

A declaração de Banchieri está fundada numa ramificação da lógica dos diagramas, caracterizada pela simplificação do sistema, para a qual os músicos italianos tenderam. Na mesma época de Guillaud (1554), Gioseffo Zarlino (1517-1590), no tratado *Le Institutioni Harmoniche* (1558), apresentava apenas oito diagramas mensurais (quadro 15):

Quadro 15 – Os sinais de mensuração em Zarlino



Fonte: elaborado pelo autor (ZARLINO, 1558, p. 208).

A partir deste mecanismo de mensuração, qualquer exceção poderia ser conferida pela notação de proporções. Neste caso, os diagramas apresentam apenas duas dimensões mensurais: as variantes do círculo representam o tempo e as variantes do ponto representam a prolação. Contudo, as variantes da barra não representam modo maior ou menor, mas *tactus alla breve* e *tactus alla semibreve*.

Mesmo a lógica simplificada apresentada por Zarlino pareceu não ser suficiente para a escrita da música instrumental no século XVII. Além da questão dos diagramas,

havia um problema quando se relacionava a escrita para instrumentos em figuras menores (a partir do grau das mínimas) e o afunilamento de uma divisão sempre binária em detrimento de unidades ternárias. O fato de os teóricos e compositores ao longo do século XVII respeitarem o princípio da escrita em figuras menores relacionadas à música para instrumentos, colocava em questão o uso da representação da divisão dessas figuras por meio de diagramas. Dessa forma, esta questão só poderia ter sido resolvida de duas formas: os teóricos teriam de inventar todo um novo esquema de sinais de mensuração ou preferir a maioria deles pela escrita numérica das proporções. Isso também explica o fato da música instrumental no começo do século XVII valer-se de maneiras particulares de notação, uma vez que os compositores ainda não haviam chegado a um consenso quanto à escrita das divisões menores. Este consenso de fato nunca existiu, mas algo próximo de uma standardização gráfica só viria a ocorrer após a publicação do Opus V de Corelli (1700).

Os pontos apresentados até aqui formam as bases dos sistemas de mensuração do contraponto do século XV e começo do século XVI. A partir destes pontos, podemos ter ideia de como os compositores na segunda metade do século XVI e primeiras décadas do século XVII fizeram uso destes sistemas: quais os padrões estabelecidos, quais pontos foram mantidos ou deixados, quais as novas propostas. Na prática, os compositores nos meados do século XVI em diante caminharam para uma simplificação do sistema mensural, abrindo mão da grande maioria dos diagramas mensurais, mas mantendo muito da estruturação mensural em proporções matemáticas. Houle (1985) comenta que os compositores, ao acompanharem a influência das mudanças de paradigmas advindas da ciência e da arte na época, em vista de uma modernização da música, passam a considerar ‘antigos’ os sinais dos diagramas de mensuração, preferindo-os pelas frações matemáticas para a representação das proporções. Já no começo do século XVII, vários compositores começam a inserir indicações de interpretação relacionadas à dinâmica (*forte*, *piano*) e aos afetos ou humores (*presto*, *allegro*, *affetti*, *gravement*, *gayement*).

### 3.2.2 Proporções

Uma maneira de estabelecer uma mensuração específica das figuras com uso parcial ou sem o uso dos diagramas foi através das razões matemáticas, conhecidas musicalmente como proporções intervalares. De modo geral, elas eram empregadas nas composições em passagens para seções contrastantes, sendo calculadas em relação ao

*tactus* ou a alguma figura predeterminada, e eram notadas no começo da pauta antes do momento da mudança métrica (figura 15).

Figura 18 – Exemplo de notação de uma proporção matemática



Fonte: BRUNELLI, 1606, p. 26.

Morley elucidava que o *tactus (stroke)*<sup>45</sup>, em ambos os sistemas (antigo e coevo), pode ser maior ou menor, além de igual ou desigual. Ele denomina essas propriedades como *maior*, *menor* e *proporcionado* (DOMINGOS, 2012, p. 206). O *tactus* maior corresponde à breve e o menor à semibreve. Morley também deixa a entender que há uma relação de duplicidade entre o *tactus* maior e o *tactus* menor (*Ibid.*, p. 230-231). O *tactus* igual é binário, cujas direções gestuais para baixo e para cima são equidistantes e isócronas. O *tactus* proporcionado é ternário e suas direções eram divididas de maneira desigual – porém mensurada, *proporcionada*. Portanto, aqui temos uma relação de proporção em ambas as qualidades do *tactus* (igual e desigual). Os movimentos gestuais do *tactus* igual estão numa relação 1:1 e do *tactus* desigual em 2:1. Hase (1657) descreve essa propriedade *rítmica* do *tactus*, colocando-o como *Tactus Spondaicus* [- -] e *Tactus Trochaicus* [-v] (HASE, 1657, p. 41-42)<sup>46</sup>. Assim, o *tactus* proporcionado é aquele que determinava a regência das figuras ternárias em suas três partes respectivas.

As proporções mais utilizadas eram as *proporções de desigualdade*, que consistiam na comparação entre dois números diferentes (um maior que o outro). As proporções de desigualdade são classificadas como maior e menor. Maior Desigualdade designa o numerador maior que o denominador; Menor Desigualdade – indicada pelo prefixo *sub* – designa o numerador menor que o denominador, de forma inversa à proporção de Maior Desigualdade. As proporções de desigualdade são classificadas em cinco gêneros: *múltiplo*, *superparticular*, *superpartiente*, *múltiplo superparticular* e *múltiplo superpartiente*. Os três últimos gêneros são subdivididos em ‘espécies’, que são configurações *específicas* de uma proporção. É com base nas proporções descritas em Zarlino (1558) que Tettamanti (2010) as elucidava (p. 244-250).

<sup>45</sup> “What is *stroke*?” (MORLEY, 1597, p. 9).

<sup>46</sup> Até o momento, é inconclusivo dizer se o *tactus* desigual poderia ser proporcionado também em ritmo iâmbico [v -]. Os pulsos da batuta estariam proporcionados em 1:2.

- *Múltiplo*: indica aquelas proporções que guardam uma relação de multiplicidade entre numerador e denominador. É nomeada pelo numeral multiplicativo (*dupla, tripla, quádrupla* etc.) relativo ao numerador da proporção de desigualdade maior. Em outras palavras, são os múltiplos de 1, de 2, de 3, de 4 etc. Ex.: dupla, tripla, quádrupla etc. (quadro 16).

Quadro 16 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo

<i>Numeral Multiplicativo</i>	<i>Dupla</i>				<i>Tripla</i>				<i>Quádrupla</i>			
MAIOR	2 1	4 2	6 3	8 4	3 1	6 2	9 3	12 4	4 1	8 2	12 3	16 4
<i>Numeral Multiplicativo</i>	<i>Subdupla</i>				<i>Subtripla</i>				<i>Subquádrupla</i>			
MENOR	1 2	2 4	3 6	4 8	1 3	2 6	3 9	4 12	1 4	2 8	3 12	4 16

Fonte: elaborado pelo autor.

- *Superparticular*: indica que um número contém aquele com o qual é comparado e ao mesmo tempo uma parte alíquota dele. É nomeada pelo prefixo *sesqui* seguido do numeral fracionário (*áltera<sup>47</sup>, terça, quarta*) relativo ao denominador da proporção de desigualdade maior. Ex.: sesquiáltera, sesquiterça, sesquiquarta etc. (quadro 17).

Quadro 17 – Exemplos de proporções do gênero Superparticular

<i>Numeral Fracionário</i>	<i>Sesqui-áltera</i>	<i>Sesqui-terça</i>	<i>Sesqui-quarta</i>	<i>Sesqui-quinta</i>
MAIOR	3 2	4 3	5 4	6 5
<i>Numeral Fracionário</i>	<i>Sub sesqui-áltera</i>	<i>Sub sesqui-terça</i>	<i>Sub sesqui-quarta</i>	<i>Sub sesqui-quinta</i>
MENOR	2 3	3 4	4 5	5 6

Fonte: elaborado pelo autor.

<sup>47</sup> Etimologicamente, *altera* representa *uma outra parte* (BONONCINI, 1678, p. 8).

- *Superpartiente*: indica que um número contém aquele com o qual é comparado e ao mesmo tempo uma parte não alíquota dele. É nomeada pelo prefixo *super*, seguido do prefixo matemático latino (*bi*, *tri*, *quadri*) relativo à diferença entre o numerador e o denominador e mais o numeral fracionário relativo ao denominador da proporção de desigualdade maior. O prefixo matemático latino também indica a espécie. No quadro n° 16, as células em verde indicam a obtenção de proporções múltiplas por meio das progressões geométricas. Ex.: superbipartienteterça, superbipartientequarta, superbipartientequinta etc (quadro 18).

Quadro 18 – Exemplos de proporções do gênero Superpartiente

Numeral Fracionário	Prefixo Latino	1ª espécie	2ª espécie	3ª espécie
		<i>Super-bi-</i>	<i>Super-tri-</i>	<i>Super-quadri-</i>
MAIOR		partiente-		
Terça		5 3	6 3	7 3
Quarta		6 4	7 4	8 4
Quinta		7 5	8 5	9 5
Sexta		8 6	9 6	10 6
Sétima		9 7	10 7	11 7
Numeral Fracionário	Prefixo Latino	<i>Sub super-bi-</i>	<i>Sub super-tri-</i>	<i>Sub super-quadri-</i>
MENOR		partiente-		
Terça		3 5	3 6	3 7
Quarta		4 6	4 7	4 8
Quinta		5 7	5 8	5 9
Sexta		6 8	6 9	6 10
Sétima		7 9	7 10	7 11

Fonte: elaborado pelo autor.

- *Múltiplo superparticular*: indica que um número contém um certo número de vezes aquele com o qual é comparado e ao mesmo tempo uma parte alíquota dele. Estas proporções derivam do gênero superparticular e são nomeadas pelo numeral multiplicativo correspondente ao número de somas seguida de sua nomenclatura derivatória. O numeral multiplicativo também indica a espécie. A coluna em amarelo indica a derivação do gênero superparticular. Ex.: dupla sesquiáltera, dupla sesquiterça etc (quadro 19).

Quadro 19 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo Superparticular

Numeral Fracionário	Numeral Multiplicativo	Gênero Superparticular	Gênero Múltiplo Superparticular		
			1ª espécie	2ª espécie	3ª espécie
MAIOR		<i>Sesqui-</i>	<i>Dupla sesqui-</i>	<i>Tripla sesqui-</i>	<i>Quádrupla sesqui-</i>
Áltera		<b>3</b> <b>2</b>	<b>5</b> <b>2</b>	<b>7</b> <b>2</b>	<b>9</b> <b>2</b>
Terça		<b>4</b> <b>3</b>	<b>7</b> <b>3</b>	<b>10</b> <b>3</b>	<b>13</b> <b>3</b>
Quarta		<b>5</b> <b>4</b>	<b>9</b> <b>4</b>	<b>13</b> <b>4</b>	<b>17</b> <b>4</b>
MENOR		<i>Subsesqui-</i>	<i>Sub dupla sesqui-</i>	<i>Sub tripla sesqui-</i>	<i>Sub quádrupla sesqui-</i>
Áltera		<b>2</b> <b>3</b>	<b>2</b> <b>5</b>	<b>2</b> <b>7</b>	<b>2</b> <b>9</b>
Terça		<b>3</b> <b>4</b>	<b>3</b> <b>7</b>	<b>3</b> <b>10</b>	<b>3</b> <b>13</b>
Quarta		<b>4</b> <b>5</b>	<b>4</b> <b>9</b>	<b>4</b> <b>13</b>	<b>4</b> <b>17</b>

Fonte: elaborado pelo autor.

- *Múltiplo superpartiente*: indica que um número contém um certo número de vezes aquele com o qual é comparado e mais uma parte não alíquota dele. Estas proporções derivam do gênero superpartiente e são nomeadas pelo numeral multiplicativo

correspondente ao número de somas seguido de sua nomenclatura derivatória. Assim como no gênero superpartiente, o prefixo matemático latino indica a espécie. Assim como no gênero superpartiente, as células em verde no quadro 18 indicam a obtenção de proporções múltiplas por meio das progressões geométricas. Aqui revela-se o elo entre as proporções do gênero múltiplo e do gênero múltiplo superpartiente: os múltiplos de três são encontrados a cada duas frações; múltiplos de quatro, a cada três; de cinco, a cada quatro e assim por diante. A coluna em amarelo indica a derivação do gênero superpartiente. Ex.: dupla superbipartienteterça, dupla superbipartientequarta etc (quadro 20).

Quadro 20 – Exemplos de proporções do gênero Múltiplo Superpartiente

Numeral Fracionário	Numeral Multiplicativo	Gênero Super-Partiente	Gênero Múltiplo Superpartiente											
			1ª espécie			2ª espécie			3ª espécie					
MAIOR		<i>Super-</i>	<i>Dupla Super-</i>			<i>Tripla Super-</i>			<i>Quádrupla Super-</i>					
			bi	tri	quadri	bi	tri	quadri	bi	tri	quadri	bi	tri	quadri
			partiente-											
Terça		5 3	6 3	7 3	8 3	9 3	10 3	11 3	12 3	13 3	14 3	15 3	16 3	
Quarta		6 4	7 4	8 4	9 4	10 4	11 4	12 4	13 4	14 4	15 4	16 4	17 4	
Quinta		7 5	8 5	9 5	10 5	11 5	12 5	13 5	14 5	15 5	16 5	17 5	18 5	
Sexta		8 6	9 6	10 6	11 6	12 6	13 6	14 6	15 6	16 6	17 6	18 6	19 6	
Sétima		9 7	10 7	11 7	12 7	13 7	14 7	15 7	16 7	17 7	18 7	19 7	20 7	
MENOR		<i>Sub Super</i>	<i>Sub dupla Super-</i>			<i>Sub tripla Super-</i>			<i>Sub quádrupla Super-</i>					
			bi	tri	quadri	bi	tri	quadri	bi	tri	quadri	bi	tri	quadri
			partiente-											
Terça		3 5	3 6	3 7	3 8	3 9	3 10	3 11	3 12	3 13	3 14	3 15	3 16	
Quarta		4 6	4 7	4 8	4 9	4 10	4 11	4 12	4 13	4 14	4 15	4 16	4 17	
Quinta		5 7	5 8	5 9	5 10	5 11	5 12	5 13	5 14	5 15	5 16	5 17	5 18	
Sexta		6 8	6 9	6 10	6 11	6 12	6 13	6 14	6 15	6 16	6 17	6 18	6 19	
Sétima		7 9	7 10	7 11	7 12	7 13	7 14	7 15	7 16	7 17	7 18	7 19	7 20	

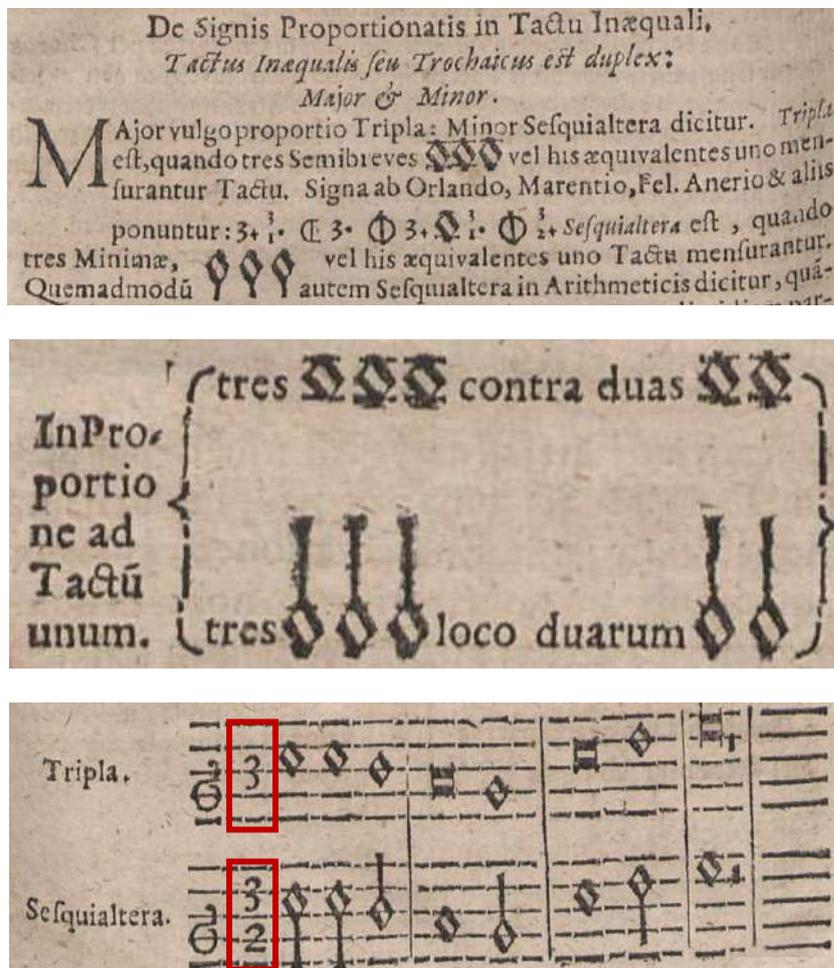
Fonte: elaborado pelo autor.

A maioria dos tratados de música até o século XVII inclinava-se ao tema das proporções. O conhecimento delas e da maneira de realizá-las musicalmente era importante tanto à poética quanto à prática. Contudo, como informa Domingos (2012)

Morley (1597) relata que a grande maioria delas não era empregada no contexto musical, sendo apenas cinco as mais utilizadas: a dupla (2:1), a tripla (3:1), a quádrupla (4:1), a sesquiáltera (3:2) e a sesquiterça (4:3), “pois segundo ele, a dificuldade de cantar as demais proporções fez com que, na prática, fossem deixadas de lado”. Mesmo assim, as proporções viriam a ser uma importante alternativa à notação diagramática no século XVII.

A tripla e a sesquiáltera, especialmente, eram as proporções de alteração métrica mais comuns. Michael Praetorius (1571-1621) coloca que ambas são realizadas em *Tactus inequalis ou Trochaicus*. Ele as denomina maior (*Proportio Tripla*) e menor (*Proportio Sesquialtera*), distinguindo-as pela figuração: a tripla comporta três semibreves por batuta; a sesquiáltera, três mínimas (PRAETORIUS, 1619, p. 52) – figura 19.

Figura 19 – A tripla e a sesquiáltera em Praetorius



Fonte: *Ibid.*, p. 52-53.

Wolfgang Hase (1611-1673) – que apesar de escrever na segunda metade do século XVII, discorre sobre o sistema do século XVI –, coloca que “a tripla será encontrada nos

motetos e concertos; enquanto a sesquiáltera em galhardas e correntes”<sup>48</sup> (HASE, 1657, p. 44, tradução nossa). A tripla coloca três figuras no lugar de uma, de maneira isócrona, com a diferença que estas três figuras serão anotadas pela mesma figura proporcionada. De maneira simplificada, as triplas têm o mesmo efeito das tercinas modernas (quadro 21).

Quadro 21 – Notação da proporção tripla

Tercina moderna	Tripla Séc. XV-XVII
	
3 	3 1 

Fonte: elaborado pelo autor.

A sesquiáltera coloca três figuras no lugar de duas, também anotadas pela mesma figura proporcionada (quadro 22).

Quadro 22 – Notação da proporção sesquiáltera

Sesquiáltera moderna	Sesquiáltera Séc. XV-XVII
	
3 	3 2 

Fonte: elaborado pelo autor.

Um emprego alternativo da tripla e da sesquiáltera era chamado de hemiola<sup>49</sup>. Embora saibamos hoje que este nome é o correspondente grego do latino *sesquialterum*, até o final do século XVI ele poderia designar ambas as proporções (DOMINGOS, 2012, p. 155). Hase (1657), assim como a maioria dos compositores, distingue a hemiola entre *maior* e *menor*. Ele comenta: “O que é Hemiola Maior? Nada mais que proporção tripla, apenas na qual as notas são enegrecidas. O que é Hemiola Menor? Nada mais que

<sup>48</sup> “Denn Tripla werde in Moteten und Concerten gefunden/ Sesquialtera in Galliarden und Couranten”.

<sup>49</sup> Também *hemiólia* ou *hemióla*.

proporção sesquiáltera” (p. 44). As hemiolas eram grafadas por meio do enegrecimento das figuras brancas. Isso também indica um uso específico das hemiolas, a saber, os graus maiores de mensuração – contudo, figuras pretas (como a semínima) poderiam ser notadas na hemiola, acrescentando-lhes um colchete. Mas em geral, a alteração nos graus menores era mais comumente realizada pela notação de proporções.

Isso também ocorre em Banchieri (1601), que descreve ambas as hemiolas, maior e menor (figura 20) – embora ele seja mais específico que Hase (1657) acerca do grau de mensuração. Para ele, a hemiola maior tem o mesmo efeito da tripla em *alla breve* (três semibreves por batuta), enquanto a hemiola menor tem o mesmo efeito da sesquiáltera em *alla semibreve* (três mínimas por batuta).

Figura 20 – Hemiola maior e hemiola menor em Banchieri



Fonte: BANCHIERI, 1601, p. 51.

Nota-se, portanto: o que Banchieri chama de tripla é especificamente o emprego de três semibreves em um *tactus alla breve* [C]; por sesquiáltera, o emprego de três mínimas em um *tactus alla semibreve* [C]. Isso significa que ambos os graus de mensuração (que Morley chamaria de *modo menor e tempo*), quando proporcionados, deveriam conter divisão ternária. Portanto, convém especificar: se a breve dividida em três é dita em *proporção tripla*, a semibreve dividida em três também deveria sê-lo. A semibreve ternária só pode ser dita sob proporção *sesquiáltera* quando procede de uma divisão binária da breve. Neste caso, por exemplo, haveria três semibreves no lugar de duas.

Este é um ponto importante do sistema de proporções. As proporções só podem ser consideradas como tal mediante a comparação entre dois números. Quando há apenas um algarismo, não há proporção; pois não há uma relação entre unidades. No entanto,

percebe-se – como veremos nos itens a seguir – que a notação no século XVII, em geral, não privilegiava uma escrita prescritiva. Muitas vezes, as proporções eram anotadas de forma resumida; por exemplo, quando o copista se valia do algarismo **3** isolado ou da

marca  $\frac{3}{2}$  para indicar proporção superbipartientequarta (6:4).

Entretanto, conforme a prática de condução da época, é importante saber diferenciar a natureza da proporção para estabelecer o *tactus* e a acentuação correta. Bartolomeo Bismantova (séc. XVII: ?-?), em seu *Compendio Musicale* (1677-79) faz uma clara distinção da maneira conduzir as proporções – há que se dizer que ele denomina a sesquiáltera como *tripla menor* e a superbipartientequarta como *sêxtupla maior*. Então a proporção *tripla menor* (isto é, 3:2 em *tactus alla semibreve*) coloca três mínimas por batuta; a proporção *sêxtupla maior* (isto é, 6:4 em *tactus alla semibreve*) coloca seis semínimas por batuta. Ora, a soma dos valores em ambas as proporções é igual a uma semibreve pontuada; então, o que há de diferente entre elas? A diferença está na batuta: 3:2 deve estabelecer *tactus* proporcionado – ternário. 6:4 deve estabelecer *tactus* igual – binário. O autor exemplifica: “Tripla Menor: onde cabiam duas mínimas por batuta, agora cabem três – duas em *battere* e uma em *levare*. [...] Sêxtupla Maior: onde cabiam quatro semínimas por batuta, agora cabem seis – três em *battere* e três em *levare*”<sup>50</sup> (BISMANTOVA, 1677-79, p. 18, tradução nossa) – figura 21.

Figura 21 – As proporções sesquiáltera e superbipartientequarta em Bismantova



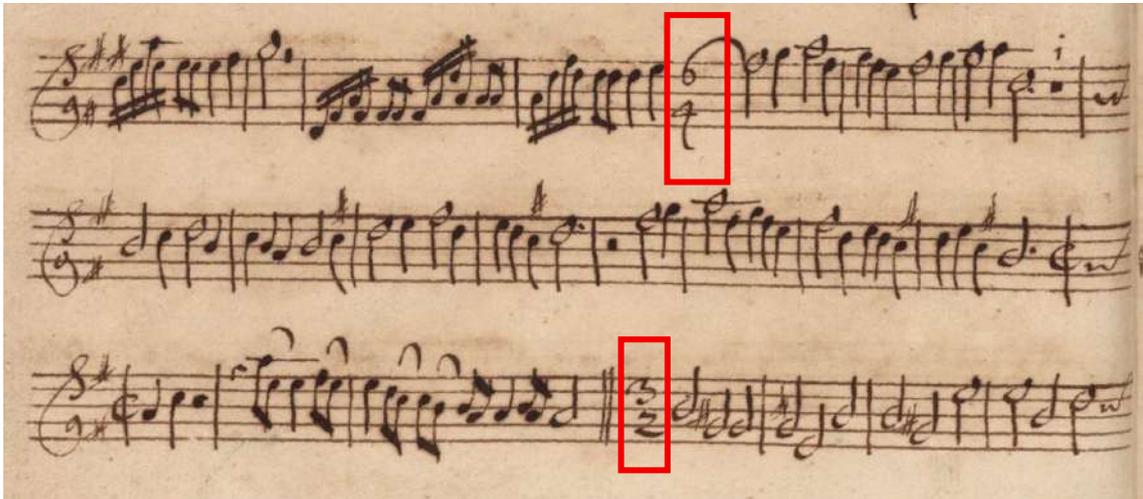
Fonte: BISMANTOVA, 1677-79, p. 18.

A figura 22 nos dá um exemplo da notação específica destas proporções. O manuscrito é da autoria de Franz Rost (?-1688), compositor alemão conhecido por seu *Rost Codex* (c. 1640), uma coletânea de 156 sonatas de 27 compositores italianos e germânicos – entre eles Antonio Bertali (1605-1669), Johann Rosenmüller (c. 1619-1684),

<sup>50</sup> “Trippola Minore: Dove andava due Minime per Battuta; adesso cè nè vâ trè; due in battere, et una in levare. [...] Sestuppla Maggiore: Dove andava quattro Semiminime per Battuta; adesso cè nè vâ sei; trè in battere, et trè in levare.”

Johann Jakob Froberger (1616-1667) e Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680). O trecho em questão faz parte da sonata “Pastorella” de Schmelzer.

Figura 22 – A especificação das proporções superbipartientequarta e sesquiáltera por Franz Rost



Fonte: ROST, c. 1640, p. 26.

A despeito de possíveis equívocos de cópia e edição, há uma lógica para se chegar ao *tactus* correto – se igual ou proporcionado. Quando há apenas um algarismo marcando a proporção, ou em alguns casos onde não há marcação da proporção, é possível identificá-la apenas contando o número de figuras por batuta, somando seus valores e cruzando estes dados com a acentuação ou a divisão padrão ou recorrente do trecho. Quando há numerador e denominador, são casos mais fáceis: se o numerador é especificamente múltiplo de 3 e 9 (isto é, o 6 e os múltiplos de 6 não se aplicam), é provável que ele represente o *tactus* proporcionado; se o numerador é múltiplo de 2 ou 6, é provável que ele represente o *tactus* igual. Verifica-se então se a proporção está de acordo com a acentuação ou divisão padrão ou recorrente do trecho e elege-se a qualidade do *tactus*. Se a proporção não estiver de acordo com a acentuação ou divisão, basta substituir a qualidade pela sua oposta. Nos casos onde há polimetria, é válido experimentar na realização prática qual a melhor opção para conduzir a peça. No item 3.3, apresentaremos alguns estudos de caso que exemplificam esta lógica.

Antonio Brunelli (1577-1630), compositor italiano, explica o princípio de notação das proporções, ensinando também a interpretá-lo:

Às vezes, cantando, encontram-se vários números, os quais a muitos cantores trazem não pouca dificuldade, por não saberem aquilo que querem significar. Porém, é preciso advertir que o tempo é assinalado no princípio da cantilena, pretendendo entendê-lo facilmente. Por exemplo, caso fosse assinalado o Tempo

Maior Imperfeito, desta forma: C<sup>51</sup>. Então, caso aparecesse qualquer número, deve-se advertir que esses números sempre formarão dois, isto é: um acima e outro abaixo. O de baixo denotará o tempo cantado até então; o de cima, aquele sobre o qual se deve cantar. Ou seja: o número abaixo dirá que onde primeiro se demandavam duas semibreves ou duas mínimas por batuta – segundo a marcação do número já mencionado, se colocará, pois, tantas [notas] à batuta quanto demonstrará o número de cima (BRUNELLI, 1606, p. 22, tradução nossa)<sup>52</sup>.

Brunelli (1606), assim como Banchieri (1601), emprega hemiola maior e menor, mas acrescenta a *meliola* (figura 23). Para ele, todas estas representavam sesquiáltera e não proporção tripla, mas em graus diferentes. A hemiola maior tinha o mesmo efeito da sesquiáltera maior e estava relacionada ao *tactus alla breve*; a hemiola menor, o mesmo efeito da sesquiáltera menor, e relacionada ao *tactus alla semibreve*. A meliola poderia ser empregada em qualquer dos graus, com a diferença que ela demandava a notação prévia do algarismo três, resultando na soma de três mínimas pretas por batuta. Pacchioni (1995, p. 12) elucida que a meliola sempre demanda o algarismo três, representando o valor ternário apenas da batuta imediata a ele; a batuta consecutiva, se não marcada pelo 3, retorna binária.

Figura 23 – Exemplo da meliola



Fonte: BRUNELLI, 1606, p. 30-31.

Este exemplo de meliola em Brunelli fora propositalmente grafado sem o sinal mensural no início da pauta, mas apenas o algarismo 3, para mostrar como a meliola se encaixa em qualquer grau de mensuração. A inserção da chave em amarelo destaca a mensuração de três mínimas negras (e não semínimas) no *tactus* imediato. A inserção da chave em

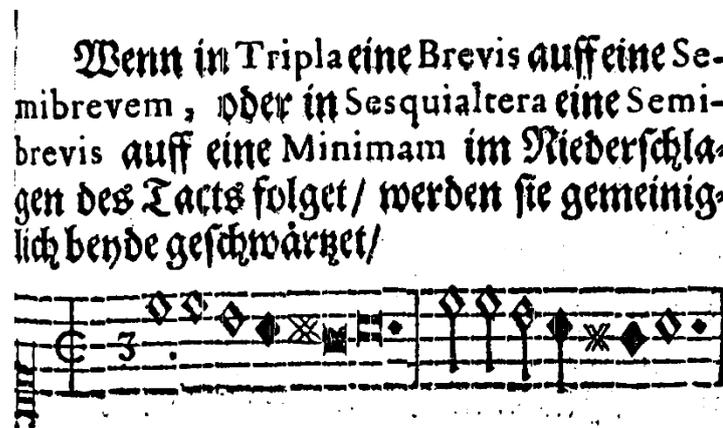
<sup>51</sup> Brunelli (1606) usava uma nomenclatura particular para designar os modos (BRUNELLI, 1606, p. 16). Vide figura 24.

<sup>52</sup> Alle volte cantando si trovano varii numeri, i quali à molti cantori non poca difficoltà apportano per non sapere quello vogliano significare. Però bisogna avvertire che Tempo è segnato nel principio della cantilena per volergli intendere facilmente, come per esempio se fosse segnato in Tēpo Maggiore imperfetto come qui C. & poi seguitasse qualsivoglia numero bisogna avvertire che sempre detti numeri faranno due, cioè uno sopra, e l'altro sotto; quello di sotto denoterà il Tempo s'è cantato, & quel di sopra quel che si deve cantare, cioè quello di sotto dirá che dove prima mandavi due semibrevi, o due Minime a battuta secondo che sara segnato il numero già detto, se ne metterà poi tante a battuta quante dimostrerà il numero di sopra (BRUNELLI, 1606, p. 22).

vermelho destaca a não marcação do 3, demonstrando que cada *tactus* subsequente deve ser dividido em duas partes – duas mínimas ou duas semibreves, conforme fosse o sinal de mensuração colocado na composição. A inserção da chave em sinal azul destaca a notação de duas mínimas em branco e não em preto. É curioso, pois o que se percebe na notação em geral é a manutenção das mínimas pretas e de semínimas colcheteadas (vide Quadro 37 – 4ª pauta). É possível que o autor tenha anotado as mínimas brancas para facilitar a distinção da figuração menor.

Um outro uso de figuras enegrecidas – que foi bastante respeitado na edição musical do século XVII – é uma regra dada por Hase (1657). Ela consiste no tingimento de determinadas figuras em *tactus* proporcionado, quando combinadas à marcação de uma proporção. A saber: na tripla, quando uma breve em *battere* é seguida por uma semibreve, ambas são enegrecidas; similarmente na sesquiáltera, quando uma mínima em *battere* é seguida por uma semibreve, ambas são enegrecidas (HASE, 1657, p. 45) – figura 24.

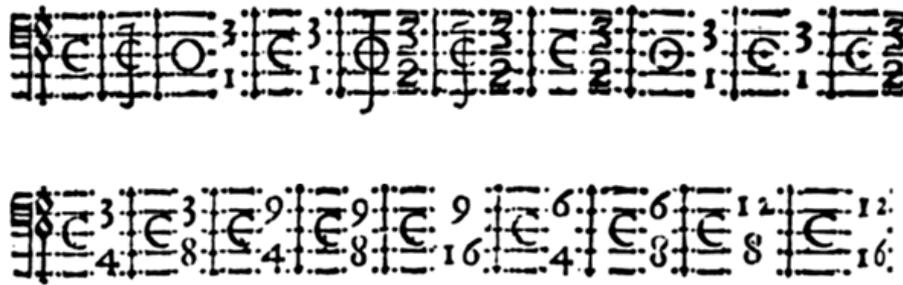
Figura 24 – A terceira regra da notação de proporções em Hase



Fonte: HASE, 1657, p. 45.

Em Bononcini (1673), encontramos uma lista das proporções mais utilizadas na segunda metade daquele século, todas elas acompanhadas a um sinal de mensuração (figura 25). Ele também as relaciona aos seus nomes e atribuições (quadro 23). Aqui já constam as figuras menores preenchendo a batuta – por exemplo, a semínima pontuada, a colcheia. Além disso, o compositor também as relaciona a uma interpretação específica – dividindo sua figuração correspondente pelos pulsos da batuta. Um detalhe é a concepção do C para representação de uma semibreve por batuta – que será trabalhada no próximo item.

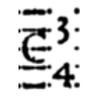
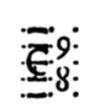
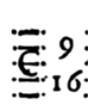
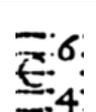
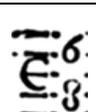
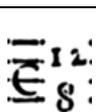
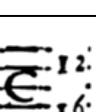
Figura 25 – A notação das proporções em Bononcini



Fonte: BONONCINI, 1673, p. 11-21.

Quadro 23 – As proporções e sua realização em Bononcini (1673)

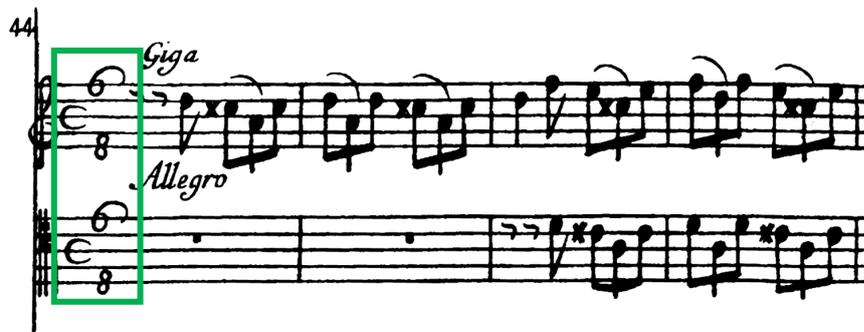
Sinal	Nomenclatura	Unidade por batuta	Divisão por batuta	Tactus
	<i>Alla semibreve</i> ou <i>Tempo Ordinario</i>	1 semibreve imperfeita	2 mínimas: 1 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Igual
	<i>Alla Breve</i>	1 breve imperfeita ou 1 semibreve (uso moderno)	2 semibreves/ mínimas (uso moderno): 1 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Igual
	<i>Tripla Perfeta</i>	1 breve perfeita	3 semibreves: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Tripla Imperfeita</i>	1 breve pontuada	3 semibreves: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sesquiáltera Maior Perfeta</i>	1 breve preta pontuada	3 semibreves: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sesquiáltera Maior Imperfeita</i>	1 breve pontuada	3 semibreves: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sesquiáltera Menor imperfeita</i>	1 semibreve pontuada	3 mínimas: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Tripla Menor</i> <i>com Prolação maior perfeita</i>	1 semibreve perfeita	3 mínimas: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.

	<i>Tripla Menor com Prolação menor perfeita</i>	1 semibreve perfeita	3 mínimas: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	Idem [pode ser lido como sesquiáltera menor com prolação perfeita]. Representa exatamente as mesmas propriedades mensurais do item acima, contudo, pode ser preenchido por semínimas brancas colcheteadas (1/6 da batuta). 	1 semibreve perfeita	3 mínimas: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sub sesquiterça</i>	1 mínima pontuada	3 semínimas: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sub dupla superbipartienteterça</i>	1 semínima pontuada	3 colcheias: 2 em <i>battere</i> 1 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Dupla sesquiquarta</i>	3 mínimas pontuadas	9 semínimas: 6 em <i>battere</i> 3 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sesquioitava</i>	3 semínimas pontuadas	9 colcheias: 6 em <i>battere</i> 3 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Sub supertripartientenona</i>	3 colcheias pontuadas	9 semicolcheias: 6 em <i>battere</i> 3 em <i>levare</i>	Prop.
	<i>Superbipartientequarta</i>	2 mínimas pontuadas	6 semínimas: 3 em <i>battere</i> 3 em <i>levare</i>	Igual
	<i>Sub superbipartientesexta</i>	2 semínimas pontuadas	6 colcheias: 3 em <i>battere</i> 3 em <i>levare</i>	Igual
	<i>Superquadripartienteoitava</i>	4 semínimas pontuadas	12 colcheias: 6 em <i>battere</i> 6 em <i>levare</i>	Igual
	<i>Sub superquadripartienteduodécima</i>	4 colcheias pontuadas	12 semicolcheias: 6 em <i>battere</i> 6 em <i>levare</i>	Igual

Fonte: BONONCINI, 1673, p. 11-27.

Em 1678 e 1688 são publicadas duas reimpressões do tratado de Bononcini, e ambas colocam em vigor o mesmo sistema de mensuração. No âmbito composicional, este sistema de combinação de diagramas e algarismos em função da representação de proporções aparece com muita constância, inclusive na obra de Arcangelo Corelli (1653-1713). A sua célebre coleção de 12 sonatas para violino solo e baixo contínuo – *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò* – cuja primeira edição é de 1700, em Roma, contou com a criteriosa revisão do autor. Nesta edição, podemos encontrar vários exemplos da combinação de diagramas e algarismos, que poderiam ser entendidos como indicações métricas para a manutenção de um *tactus* comum entre os movimentos assinalados desta forma (figura 26). Isto pode também ser um indício de que o emprego (ao menos gráfico) das proporções métricas vigorou pelo menos até aproximadamente as primeiras décadas do XVIII. Cabe a questão se elas continuaram a ser realmente empregadas como mecanismo de estruturação do tempo ou somente como uma tradição da escrita.

Figura 26 – Exemplo de notação de proporção em Corelli



Fonte: Corelli, 1700, p. 44.

### 3.2.3 C ou C?

Como vimos no item sobre os sistemas de mensuração, em suma, a marcação gráfica do *tactus* até o século XVI era feita por meio de um sinal – que, assim como a batuta, correspondia à duração das figuras métricas breve e semibreve. A informação desta correspondência era observada no sinal mensural pela presença ou pela ausência de uma barra vertical perpassante ao mesmo. O *tactus alla breve* era representado pelo diagrama mensural C (comumente chamado de ‘C cortado’ ou ‘semicírculo cortado’). O *tactus alla semibreve* era representado pelo diagrama C (chamado de ‘C’ ou ‘semicírculo’).

O conceito de *tactus* era um mediador entre a mensuração racional do tempo e sua perspectiva performática. Recordemos: de modo geral, a qualidade do *tactus* (maior ou

menor) era sinalizada por uma barra ou pela ausência dela sobre o sinal mensural<sup>53</sup>. A presença da barra no sinal mensural significava *tactus* maior, interpretado *alla breve*; a ausência da mesma significava *tactus* menor, interpretado *alla semibreve*. Nesta lógica, assim como vimos em Zarlino (1558), todos os sinais que eram transpassados por uma barra vertical seriam regidos *alla breve*; quando não transpassados, seriam regidos *alla semibreve*.

Morley (1597) explica que o *tactus* maior era apropriado para as composições notadas em valores ‘grandes’ [da máxima à mínima], que eram geralmente os motetos; enquanto o *tactus* menor era apropriado àquelas notadas em valores menores [da semínima em diante], que eram geralmente os madrigais, canzonetas e semelhantes. Na prática, isso implica em um andamento mais rápido para o *tactus* maior em relação ao *tactus* menor. A questão é: o quanto mais rápido? Entre os teóricos, era quase unânime que a interpretação destes sinais demandava uma proporção dupla entre eles, sendo que o *tactus alla breve* era duas vezes mais rápido que o *tactus alla semibreve*. Porém, o autor narra que a regra do sinal do *tactus* para gêneros e andamentos específicos já não estava sendo seguida na notação; além disso, muitos compositores empregavam o sinal de *tactus* maior (presença da barra) para representar o *alla semibreve* (DOMINGOS, 2012, p. 228-230).

Morley (1597) não foi o único a advertir sobre essa mudança de significados. Além dele, outros tratadistas, por exemplo Lodovico Zacconi, ponderavam sobre o mesmo fato. Zacconi (1596) é bem categórico, considerando importante conhecer os sinais e fazer o uso adequado deles na notação e na prática, mesmo que fossem necessárias adaptações.

Todavia noto que o C é cantado simplesmente como o C, mandando, portanto, sempre uma semibreve por *tactus*. Esta mudança, contrária às regras, coloca-me muitas dúvidas, se bem que percebo que a maior parte dos cantores é contrária [ao uso] do *tactus* de semibreve somente. Por outro lado, estou resolvido a não me afastar dos preceitos musicais, coisa que traria somente confusão e erro. Devo acrescentar que o compositor, usando o C, deve ser diligente e observar aquilo que o sinal requisita, mesmo que depois o cantor cante como melhor lhe for cômodo. No fundo é possível variar a velocidade do *tactus* e cantar um *tactus* de semibreve tão veloz para que se tenha o mesmo efeito de breve (ZACCONI *apud* TETTAMANTI, 2010, p. 253).

Pode-se dizer que este fora um assunto polêmico à época. De acordo com Giulia Tettamanti (2010), a mudança de significados dos diagramas mensurais foi um fato que

---

<sup>53</sup> Havia no sistema enunciado por Morley uma regra denominada ‘alteração’, que estabelecia outros tipos de notação para o *tactus* (além da barra vertical sobre o sinal mensural ou a ausência desta) para as relações de duplicidade entre as qualidades do *tactus*. Havia a possibilidade de inversão horizontal dos sinais, cortes duplos diagonais e outros detalhes gráficos (DOMINGOS, 2008, p. 231). No entanto, estes sinais parecem ter sido empregados muito especificamente na tradição inglesa e não nas tradições continentais.

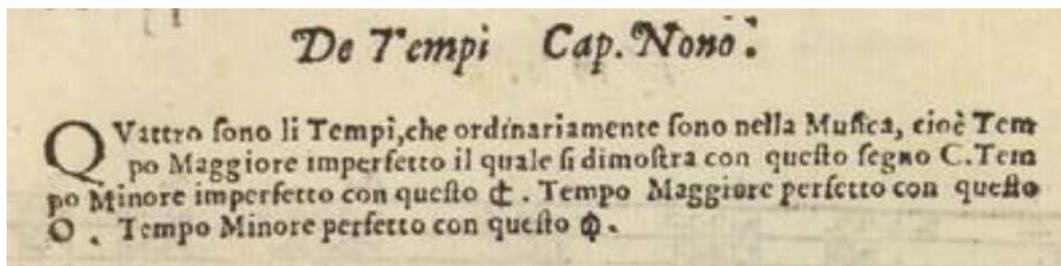
ocorreu de forma geral, e pode ser explicado “pelo virtuosismo da diminuição e pela inauguração de notas cada vez menores que a breve e a semibreve” (*Ibid.*), isto é, a busca de uma linguagem idiomática instrumental. A própria ocorrência de advertências como as de Morley e Zacconi é reveladora do contexto no qual elas foram enunciadas, nos remetendo às mudanças que vinham sendo aplicadas àqueles sistemas.

Banchieri (1601) chama de *tempo perfetto* o  $\mathbb{C}$  e *tempo imperfetto* o  $\mathbb{C}$ . Ele explana que o correto, do ponto de vista prático-poético, era realizar o  $\mathbb{C}$  com uma breve por batuta, no entanto, à época, este tempo já era interpretado com uma semibreve por batuta. Sumariamente coloca: “tanto que vou concluir assim: o tempo perfetto [ $\mathbb{C}$ ] pode ser cantado como o imperfetto [ $\mathbb{C}$ ], isto é, sob o valor de uma semibreve por batuta”<sup>54</sup> (BANCHIERI, 1601, p. 49, tradução nossa).

A informação do *tactus* maior apropriado para os motetos foi reafirmada por Praetorius (1571-1621) em 1619, quando ele relata que o  $\mathbb{C}$  era usado nos madrigais e o  $\mathbb{C}$  nos motetos (PRAETORIUS, 1619, p. 48). A variável neste caso é que a afirmação de Praetorius sugere um uso determinado apenas estilisticamente – ou seja, pelo gênero e não pela notação dos valores. Isso convencionou-se como uma tradição no decorrer do século XVII, associando o sinal do *tactus* maior ou *alla breve* [ $\mathbb{C}$ ] ao afeto presto e aos estilos contrapontísticos ‘antigos’ (como o *ricercar* e a fuga). O sinal do *tactus alla semibreve* [ $\mathbb{C}$ ] foi sendo associado comumente como o tempo inicial de concertos e sonatas, indicando um andamento cabível de diminuição ou ornamentação.

Em Brunelli (1606) temos um caso curioso. Além de usar outra terminologia, afirmava que havia maneiras diferentes de regulação dos tempos. Ele chama de *tempos maiores* aqueles regidos pela semibreve ( $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{O}$ ); e de *tempos menores* pela breve ( $\mathbb{C}$ ,  $\mathbb{O}$ ) – figura 27.

Figura 27 – Dos tempos



Fonte: BRUNELLI, 1606, p. 16.

<sup>54</sup> “Tanto che vuol concludere così, il Tempo perfetto si può Cantare, come l’imperfetto; cioè sotto il valore di una Semibreve alla battuta.”

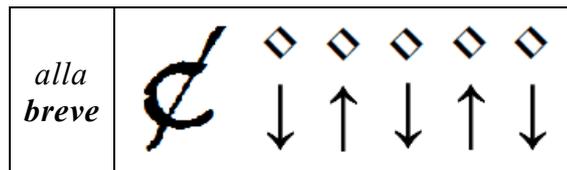
Chama a atenção como Brunelli já admitia uma regulação alternativa de  $\mathbb{C}$ ; contudo, ele ainda se posicionava a favor do uso tradicional (*alla semibreve*). Além disso, a colocação dele é bem enfática quanto à relação proporcional 2:1 entre ambos.

O tempo menor imperfeito [ $\mathbb{C}$ ] pode ser regulado de duas maneiras. A primeira é que se pode cantá-lo como maior imperfeito [ $\mathbb{C}$ ]. A segunda é que se deve cantar todas as suas notas pela metade, bem como suas pausas se contarão pela metade, e isto é próprio dele<sup>55</sup> (*Ibid.*, p. 16, tradução nossa).

Brunelli argumenta acerca de seu posicionamento distinguindo muito claramente as relações proporcionais entre os tempos e o *tactus*. Ele elabora um engenhoso exemplo para explicá-lo. A lógica para Brunelli é que toda as composições devem ser encerradas com *tactus* ao chão – ou seja, em *battere/tesis* (quadro 24); “porque se fosse de número par, faria errado terminando a cantilena no ar”<sup>56</sup> (*Ibid.*, p. 17, tradução nossa). Para tanto, os pulsos da batuta (*battere/levare*) em *tactus alla breve* devem sempre totalizar um número ímpar:

Sabem bem os peritos que o tempo menor, tanto imperfeito [ $\mathbb{C}$ ] quanto perfeito [ $\emptyset$ ], devem sempre ser compostos por números ímpares, a cantar assim seus pulsos pela metade. Como exemplo se fazem cinco semibreves, colocando um no chão e outra no ar – a quinta virá ao chão e terminará o *tactus* [...]”<sup>57</sup> (*Ibid.*, tradução nossa).

Quadro 24 – Os pulsos ímpares do *tactus alla breve* em Brunelli (1606)



Fonte: elaborado pelo autor.

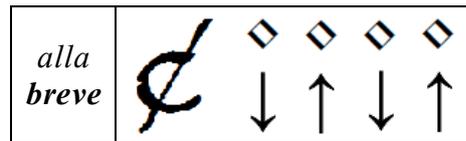
O autor segue: “[...] e se fossem quatro, colocando uma no chão e outra no ar, a quarta nota terminaria no ar, mas esse Tempo deve ser cantado pela metade [...]”<sup>58</sup> (*Ibid.*, tradução nossa) – quadro 25.

<sup>55</sup> “Il Tempo Minore imperfetto si può regolare in dua modi. il primo é che si può cãtare come Maggiore imperfetto. il secondo é che si devono cantare tutte le sue Note per metà, si come ancora le Pause si conteranno per metà, & questo è il suo proprio.”

<sup>56</sup> “perche se fosse di numero pari farebbe falso terminando la Cantilena in aria.”

<sup>57</sup> “[...] sanno bene i periti che il Tempo Minore tanto imperfetto quanto perfetto si deve comporre sempre di numero impari acciò si polsi cantare per metà, come per esemplo se fate cinque Semibrevi, mettendone una in terra, & una in aria la quinta verra in terra, e terminerà la Battuta [...]”

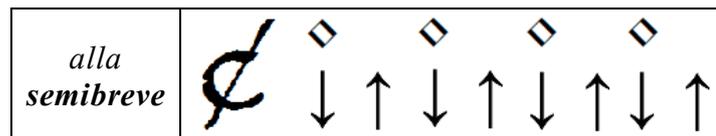
<sup>58</sup> “[...] & se fossero quattro, mettendone uma in terra, & uma in aria la quarta nota finirebbe in aria, però detto Tempo si deve cantare per metà.”

Quadro 25 – Os pulsos pares do *tactus alla breve* em Brunelli (1606)

Fonte: elaborado pelo autor.

“É bem verdade que se pode cantar como acima, realizando uma semibreve por batuta [...]”<sup>59</sup> (*Ibid.*, tradução nossa) – quadro 26.

Quadro 26 – A realização alternativa do tempo menor em Brunelli (1606)



Fonte: elaborado pelo autor.

A regra do *tactus* terminado em *tesis* nem sempre foi observada na composição. Contudo, o intuito de Brunelli ao descrevê-la não era exatamente o de se fazer observá-la arbitrariamente, mas provar que a tomada gestual do *tactus* estava diretamente relacionada às proporções.

E para prová-lo mais claramente: a proporção maior sobre sesquiáltera [...] não é vista em outro lugar que neste tempo; para marcá-la, se faz um três e um dois – o três acima e o dois abaixo. O 2 representa o tempo anterior, no qual andavam duas semibreves por *tactus*; o 3 marca que onde andavam duas semibreves por *tactus* agora se coloca três, de modo que o 2 prova que aquele tempo [C] se deve cantar pela metade<sup>60</sup> (*Ibid.*, tradução nossa).

O quadro 27 apresenta a realização do *tactus alla breve* em proporção sesquiáltera conforme Brunelli. A batuta da proporção de igualdade em *alla breve* deve ser isócrona à batuta da proporção sesquiáltera. Os ciclos de *battere* entre ambos devem ser coincidentes, porém não sincrônicos: o *battere* na proporção de igualdade durará metade da batuta; na proporção sesquiáltera, durará dois terços – o *levare* deve incidir no terceiro terço.

<sup>59</sup> “È ben vero che si può cantare come sopra mandando una Semibreve á battuta [...]”

<sup>60</sup> “Et per provarlo piú chiaro: la Proporzione maggiore overo Sesquialtera della quale à suo tempo si tratterà non si segna altrove, che in questo Tempo; e per volerla segnare si fa un tre & un due: il ter di sopra, & il due di sotto: il due accenna il tempo che era innanzi secondo il quale andavano due Semibreve à Battuta: & il tre denota, que dove andavano due Semibreve a battuta all’ hora se ne mandino tre, di modo che il due prova, che quel Tempo si deve cantare per metà.”

Quadro 27 – Resolução da alteração métrica de *tactus alla breve* para proporção sesquiáltera em Brunelli (1606)

<i>alla breve</i>	Horizontal (melódica)	
	Vertical (harmônica)	

Fonte: elaborado pelo autor.

Ou seja, levando em consideração a isocronia do *tactus*, isto é, a manutenção do valor temporal integral da batuta, a proporção sesquiáltera determina, por definição, que deve haver três unidades no lugar de duas para cada ciclo. Isso quer dizer que, para que o *tactus* seja mantido integralmente na passagem para a sesquiáltera, é necessário que ele tenha sido realizado *alla breve*. Fosse realizado *alla semibreve*, não haveria três unidades no lugar de duas, apenas uma unidade adicionada, logo, uma sequência de três unidades após duas, não havendo proporção sesquiáltera (quadro 28).

Quadro 28 – Explicação sobre o erro na realização da proporção sesquiáltera, dada por Brunelli (1606)

<i>alla semibreve</i>	Horizontal (melódica)	
	Vertical (harmônica)	

Fonte: elaborado pelo autor.

É razoável dizer que este exercício em Brunelli não se trata simplesmente da colocação correta do *tactus* e da realização da sesquiáltera, mas que se trata principalmente da observação correta das proporções. Se ele admite que  $\text{C}$  seja realizado *alla semibreve*, deve haver um meio de realizar as proporções corretamente, embora exija

adaptações. Um possível ajuste neste caso seria colocar a sesquiáltera na mínima (quadro 29) – conforme vimos em Praetorius (figura 16).

Quadro 29 – Uma solução para a sesquiáltera *alla semibreve* em Brunelli (1606)

<i>alla semibreve</i>	Horizontal (melódica)	
	Vertical (harmônica)	

Fonte: elaborado pelo autor.

Conclui-se que o uso da notação por algarismos e proporções ao final do século XVI avançando no século XVII, tornou-se cada vez mais popular entre os compositores. Ao contrário dos diagramas, os números ofereciam divisões variadas para as figuras menores. Também prometiam uma elucidação da mensuração em graus e uma regulação, se não inequívoca, pelo menos mais compreensível deles. Contudo, o que se observa principalmente entre c. 1580 e c. 1620 – tanto mais por parte da prática que da poética – são notações muito variadas, resumidas, apressadas, muitas vezes de teor não didático e mesmo dúbias; mas que significam sumariamente colocações práticas de uma escrita descritiva e que visava a prática.

Como exemplos desta variedade, para representar três semibreves por batuta *alla breve*, Girolamo Dalla Casa (?-1601) emprega  $\emptyset^3$ , Banchieri emprega  $\emptyset^3_2$ , Brunelli  $\emptyset$  e Praetorius  $\mathbf{3}$ , conforme o quadro 30.

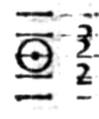
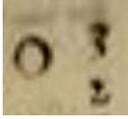
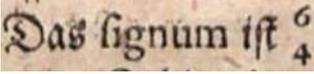
Quadro 30 – Exemplos de notação de três semibreves por batuta *alla breve*

Dalla Casa (1584, p. 29)	Banchieri (1601, p. 48)	Brunelli (1606, p. 16)	Praetorius (1619, p. 53)

Fonte: elaborado pelo autor.

Para proporção superbipartientequarta (6:4) em *alla semibreve*, Riccardo Rognoni (c. 1550-1620) emprega o algarismo 3 posposto, Aurelio Virgiliano [15-?] emprega  $\text{C}_4^6$ , Banchieri  $\text{C}_2^3$ , Brunelli  $\text{C}_2^3$  e Praetorius  $\frac{6}{4}$ , conforme o quadro 31.

Quadro 31 – Exemplos de notação da proporção superbipartientequarta em *alla semibreve*

Rognoni, R. (1592, p. 5)	Virgiliano (c. 1600, p. 29)	Banchieri (1601, p. 48)	Brunelli (1606, p. 16)	Praetorius (1619, p. 73)
				

Fonte: elaborado pelo autor.

Já na segunda metade daquele século, Giovanni Maria Bononcini (1642-1678), em seu tratado *Musico Pratico* (1673), explicava que poderia ou não haver uma relação proporcional de duplicidade (2:1) entre C e  $\text{C}$ . Quando não havia esta relação, o  $\text{C}$  era interpretado um pouco mais rápido que o C.

O primeiro sinal [C], por ser mais usado, é chamado tempo ordinário ou *alla semibreve*, porque há o valor de uma semibreve por batuta. O segundo [ $\text{C}$ ], porque há o valor de uma breve por batuta, é similarmemente chamado tempo *alla breve*, sob o qual se cantam todas as figuras pela metade de seu valor original [conforme C]; porém, os modernos o têm-lhe usado como o primeiro, batendo apenas um pouco mais rápido [...]<sup>61</sup> (BONONCINI, 1673, p. 11, tradução nossa).

É nessa época que os compositores assumem abandonar a proporção 2:1 entre *alla breve* e *alla semibreve*. Em geral, o C é assumido a representar um *tactus* mais lento, enquanto o  $\text{C}$  a um *tactus* mais rápido. O exemplo extemporâneo das *fioriture* (c. 1723) sobre os movimentos lentos no Op. V (1700) de Arcangelo Corelli (1653-1713) é simbólico deste fato. O editor trazia em nota: “Terceira edição, à qual se acrescentam os ornamentos dos adagios desta obra, composta pelo Sr. A. Corelli, como ele os tocava” (CORELLI, c. 1723, p. 1-2, tradução nossa)<sup>62</sup>. Neste caso, todos os movimentos de mensuração binária com ornamentação em *fioriture* foram de forma muito coerente anotadas em C e não  $\text{C}$ , representando bem o quanto o *tactus* deve ser de fato lento para

<sup>61</sup> “Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, ò alla semibreve, perche vi vâ il valore d’una semibreve per battuta. Il secondo, perche vi vâ il valore d’una breve per battuta, viene similmente chiamato tempo alla breve, sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però usato como il primo, batendo solo alquanto più presto [...]”

<sup>62</sup> “Troisième Edition ou l’on a joint les agréments des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue.”

que possa comportar tantas ornamentações. As duas pautas inferiores são idênticas à edição original de 1700; a pauta superior traz as ornamentações (quadro 32).

Quadro 32 – As *fioriture* no Op. V de Corelli

**SONATA I**

Sonata I, 1º movimento – Grave (p. 1).

**SONATA II**

Sonata II, 1º movimento – Grave (p. 12).

**SONATA II**

Sonata II, 3º movimento – Adagio (p. 18).

**SONATA III**

Sonata III, 1º movimento – Adagio (p. 22).

32

**SONATA IV**

*Adagio*

Sonata IV, 1° movimento – Adagio (p. 32).

*Adagio*

Sonata IV, 4° movimento – Adagio (p. 38).

42

**SONATA V**

*Adagio*

Sonata V, 1° movimento – Adagio (p. 42).

**SONATA VI**

*Grave*

Sonata VI, 1° movimento – Grave (p. 52).

Fonte: CORELLI, c. 1723, p. 1-52.

Essa evidência nos ajuda a compreender a indicação enfática do *alla breve* para  $\mathbb{C}$  em obras da primeira metade do século XVIII – quando o compositor se refere à maneira *antiga* de se interpretar o  $\mathbb{C}$ . Georg Friedrich Händel nos dá um exemplo disso em seu Op. 1, na sonata IX para traverso e baixo contínuo (figura 28).

Figura 28 – Notação de *tactus alla breve* em Händel



Fonte: HÄNDEL, c. 1733, p. 46.

Também é mantida a relação entre os movimentos lentos (*adagio, largo, grave*) em  $\mathbb{C}$  e os andamentos mais velozes (como o *presto*) em  $\mathbb{C}$  (quadro 33).

Quadro 33 – Exemplos de indicações de velocidade e caráter relacionadas ao sinal mensural em Händel



Sonata IX, primeiro movimento – *Largo* (p. 41)



Sonata IX, terceiro movimento – *Presto* (p. 44)

Fonte: *Ibid.*, p. 41, 44.

No caso acima, o sinal  $\mathbb{C}$ , embora desacompanhado da indicação *alla breve*, continua representando o andamento *presto* da passagem. Em uma versão para flauta doce desta mesma sonata (manuscrita, não editada), o compositor emprega o sinal  $\mathbb{C}$ , mas designando não o andamento *presto*, sim o humor *furioso* (quadro 34).

Quadro 34 – O *furioso* e o *presto* em Händel

*furioso*

Autógrafo (c. 1724)

*Presto*

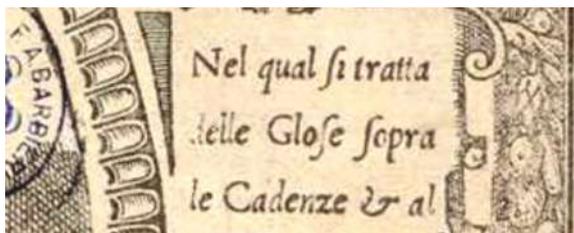
Edição (c. 1733)

Fonte: HÄNDEL, c. 1724, p. 55; c. 1733, p. 44.

### 3.3 O *TACTUS* E O REPERTÓRIO DE DIMINUIÇÕES DO SÉCULO XVII: ANÁLISES

A prática das diminuições é uma boa fonte de investigação acerca da velocidade do *tactus* e da interpretação das proporções. As diminuições eram um tipo de ornamentação melódica e divisão rítmica, no qual os intervalos (de tempo, harmônicos e/ou melódicos) são preenchidos por notas de passagem, tais como notas repetidas, escalas, saltos e arpejos. Embora tenhamos o conhecimento dessa prática por meio de sua notação, elas eram comumente improvisadas, e suas estruturas e uso variavam conforme o estilo composicional e interpretativo. No léxico musical dos séculos XVI ao XVIII, o que hoje chamamos de diminuições, era chamado também de *glosas*, *diferenças*, *floreios*, *quebras*, *modos*, *passagens*, *cadências*, *partitas*, *divisões*, *variações* e *alternâncias*, de acordo com o idioma original dos vocábulos. O quadro 35 traz alguns destes exemplos de nomenclaturas italianas (*diminuir*, *diminutioni*, *passaggi*).

## Quadro 35 – Exemplos da nomenclatura das diminuições (c. 1550-c. 1650)



... Glose sopra le Cadenze ...  
(ORTIZ, 1553)



*Il vero modo di diminuir ...*  
(DALLA CASA, 1584)

R I C E R C A T E  
P A S S A G G I E T  
C A D E N T I E .

*Ricercate passaggi et cadentie ...*  
(BASSANO, 1585)



*Passaggi per potersi essercitare nel Diminuire ...*  
(ROGNONI, 1592)

Si contengono <sup>Passaggi, e</sup> ~~variati~~ Diminutioni  
oni cosi per uoci, come per  $\frac{7}{4}$   
tutte sorte d'instrumenti  
musicali, con loro

... variati Passaggi, Diminutioni ...  
(VIRGILIANO, c. 1600)

LIBRO DE PASSAGGI  
ASCENDENTI ET DESCENDENTI  
DI GRADO PER GRADO,  
ET ANCOR DI TERZA.

... Passaggi ascendenti, et Descendenti di grado  
per grado, et acor di terza.  
(SPADI DA FAENZA, 1624)

Cento PARTITE SOPRA PASSACAGLI



*Cento Partite sopra Passacagli – Prima parte*  
(FRESCOBALDI, 1637)

Pfalm 118. Gebroken, van



*Psalm 118. Gebroken ...*

Noch verscheyden Veranderinge  
van EYCK. Wat zalmen op de

*Noch verscheyden Veranderinge ...*  
(VAN EYCK, 1649)

Fonte: elaborado pelo autor.

Apesar de as diminuições funcionarem como recurso ou procedimento de ornamentação, elas também faziam parte da instrução musical, como recurso para o aprendizado da realização prática das proporções. Nas décadas finais do século XVI, as diminuições passaram a ser empregadas como parte da *inventio* musical, isto é, da tónica composicional, possibilitando que alguns gêneros fossem desenvolvidos com base nessa

prática, como por exemplo a *ricercata* e as variações/partes sobre um baixo (*grounds*). Embora a prática das diminuições fosse passível a qualquer instrumento ou voz, elas foram uma via importante de distinção dos instrumentos em relação à voz ao adentrar do século XVII. No século XIX, a prática das diminuições fora aos poucos preterida pelo ‘tema e variações’, que já não designavam uma prática de interpretação, e sim um gênero de composição.

Como observamos no item sobre os graus de mensuração, era costume que a música feita para instrumentos fosse anotada em valores pequenos, menores que aqueles designados ao canto. Dessa forma, é um fato que as diminuições foram geralmente anotadas em semínimas, colcheias, semicolcheias etc. Na Itália, as colcheias e suas derivadas eram conhecidas pela terminologia *croma*. Bononcini (1678) as descreve:

As figuras musicais (ainda chamadas de notas) são nove, isto é: *Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma* – [esta], chamada por alguns de *Quarticroma* ou *Fusea*. Cada uma delas tem seu valor e sua pausa, exceto a *Biscroma* quanto à pausa, por ser velocíssima<sup>63</sup> (BONONCINI, 1678, p. 18, tradução nossa).

Ao contrário do que pode parecer, isso não tem a ver apenas com sua coloração no papel, mas com o significado do seu uso. Não por acaso, as cromas e suas derivadas eram as figuras usadas para ‘colorir’ uma passagem.

### 3.3.1 van Eyck

A concepção do *tactus* como estrutura temporal de uma obra, conforme encontramos em Zacconi (1596), determina que na prática, à medida que numa obra as figuras maiores se diluam em figuras menores, tão largo deve ser o *tactus* inicial para que todas elas sejam contidas sem que ele precise ser alargado. Isto posto, e embora neste exato ponto nos refiramos a um compositor neerlandês, as versões de Jacob van Eyck (1590-1657) sobre as melodias da época, anotadas no *Der Fluyten Lust-Hof* (1644-49), são excelentes exemplos da utilização da paleta completa das figuras métricas na divisão de um mesmo *tactus*. Nas diminuições sobre *Wat zalmen op den Avond doen* (p. 54b-57a), que começam em semínimas e terminam em fusas, o editor enfatiza o uso destas últimas,

---

<sup>63</sup> “Le Figure musicali (dette ancora note) sono nove, cioè *Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma* da altri chiamata *Quarticroma, o Fusea*: ciascheduna di loro hà il suo valore, e la sua pausa, eccetuata la *Biscroma* in quanto alla pausa, per essere velocissima.”

anotando: “Modo 6º, com 32 notas em uma batuta [*maet*<sup>64</sup>]”<sup>65</sup> (VAN EYCK, 1649, p. 56b, tradução nossa) – figura 29.

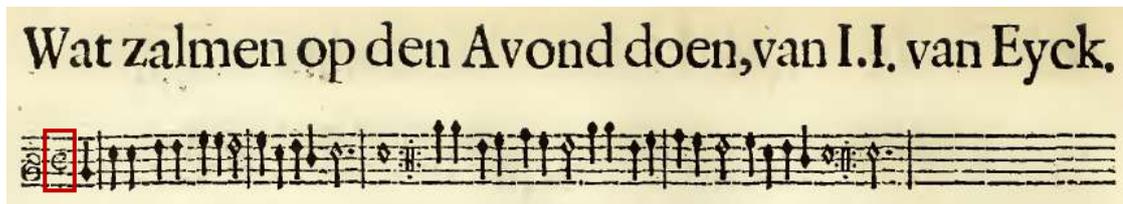
Figura 29 – *Modo 6*. [versão II] *Met twee-en-dertigh noten in een maet*



Fonte: VAN EYCK, 1649, p. 56b.

Este caso, apesar de não ser uma fonte teórica e sim prática, é especialmente profícuo para a investigação sobre o *tactus* relacionado à notação. Vejamos (figura 30): as barras, irregulares, não devem ser levadas em conta para a tomada da qualidade do *tactus* e nem sua velocidade. O primeiro modo (não intitulado) é notado em *alla semibreve* [C] (vermelho). Já sabemos que esta é uma informação importante para a interpretação da velocidade, pois dado o contexto, a canção deveria começar moderadamente lenta.

Figura 30 – *Wat zalmen ...* [Modo 1, versão I]



Fonte: *Ibid.*, p. 54b.

A tomada de um *tactus* moderadamente lento vai se explicando à medida em que a obra avança. O Modo 2 (figura 31) dimensiona as colcheias, variando a primeira parte da melodia em arpejos (vermelho); a segunda parte é variada em graus conjuntos e saltos, introduzindo a técnica de diminuições perfídias<sup>66</sup> (verde). Estas serão o motor de ambas as partes do Modo 3.

<sup>64</sup> Não encontramos uma tradução para a palavra neerlandesa *maet*; a não ser através de um possível correspondente moderno *meet*, que significa ‘medida’.

<sup>65</sup> Modo 6. met Twee-en-dertigh noten in een maet.

<sup>66</sup> *Perfidie* é o termo original encontrado no *Dolcimelo* de Aurelio Virgiliano. As diminuições perfídias são aquelas que preenchem um intervalo por meio de saltos ou da combinação destes com graus conjuntos (VIRGILIANO, c. 1600).

Figura 31 – *Wat zalmen ...* Modos 2 e 3 [versão I]

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Modo 2.' and has a red bracket under the first few notes. The second staff is labeled 'M. 3.' and has a green bracket under the first few notes. The third staff is labeled 'M. 4.' and has a blue bracket under the first few notes. The notation is in a historical style with a treble clef and a common time signature.

Fonte: *Ibid.*

O Modo 4, o segundo em diminuições perfídias (figura 32), introduz as semicolcheias alocadas em ritmo dáctilo [–vv] seguido de duas figuras anacrúsicas espondáicas [– –] (vermelho). A segunda parte segue o modelo da primeira, com pequenas variantes e antevê a combinação rítmica motriz do próximo Modo: proceleusmático/espondeu [vvvv– – –] (verde). Ela é seguida por uma terceira variante rítmica em anapesto/espondeu [vv– – –] (azul).

Figura 32 – *Wat zalmen ...* Modo 4 [versão I]

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'M. 4.' and has a red bracket under the first few notes. The second staff has a green bracket under the first few notes and a blue bracket under the next few notes. The notation is in a historical style with a treble clef and a common time signature.

Fonte: *Ibid.*

O Modo 5 (figura 33) estabelece uma sequência de diminuições perfídias, colocando quatro semicolcheias seguidas de duas colcheias e alocando-as na combinação proceleusmático/espondeu [vvvv–] (verde).

Figura 33 – *Wat zalmen ...* Modo 5 [versão I]

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Modo 5.' and has a green bracket under the first few notes. The second staff has a blue bracket under the first few notes. The notation is in a historical style with a treble clef and a common time signature. Above the staves, the text reads 'Wat zalmen op den Avond doen, van J. IACOB van EYCK.' and the page number '55' is in the top right corner.

Fonte: *Ibid.*, p. 55a.

O Modo 6 (figura 34) estabelece a divisão total do *tactus* em semicolcheias escalares (amarelo):

Figura 34 – *Wat zalmen ...* Modo 6 [versão I]

Fonte: *Ibid.*

A página seguinte (figura 35) lança a inscrição: “*Wat zalmen op avond doen*, de J. Jacob van Eyck. Ainda diferentes variações de Jacob van Eyck”<sup>67</sup> (p. 55b, tradução nossa). Significa que o editor lançou uma segunda versão das diminuições. Em nomenclatura italiana, a inscrição seria *alio modo*, conforme Girolamo Dalla Casa (1584, Vol. II, p. 6). O segundo modo (iniciado na metade da segunda pauta) é novamente colocado em colcheias (vermelho). A primeira parte da melodia é variada por saltos característicos da técnica de melodia polifônica, também chamada de polifonia implícita, emulando um diálogo entre duas flautas. A segunda parte é contrastante, variada em arpejos:

Figura 35 – *Wat zalmen ...* [Modos 1 e 2, versão II]

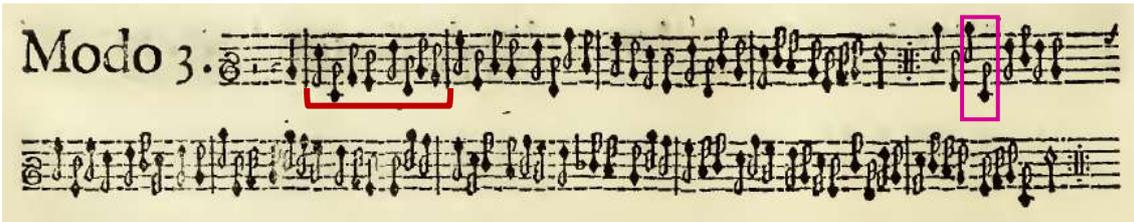
Wat zalmen op den avond doen, van J. JACOB van EYCK.  
 Noch verscheyden Veranderinge van J. JACOB van EYCK. Wat zalmen op den Avond doen.

 A musical score for 'Wat zalmen op den avond doen' by J. Jacob van Eyck. It features three staves. The first staff contains the title and composer information. The second and third staves contain the musical notation. A red box highlights a specific section of the second staff, and a blue box highlights a section of the third staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fonte: *Ibid.*, p. 55b.

As diminuições no Modo 3 (figura 36) são realizadas em melodia polifônica perfídia (vermelho), e na segunda parte alcançam o maior intervalo melódico de toda a canção [*sol*<sup>4</sup>-*dó*<sup>3</sup>: 12<sup>a</sup> justa] (lilás):

<sup>67</sup> *Wat zalmen op avond doen*, van J. Jacob van EYCK. *Noch verscheyden Veranderinge van J. Jacob van EYCK.*

Figura 36 – *Wat zalmen ...* Modo 3 [versão II]Fonte: *Ibid.*

Os Modos 4 e 5 (figura 37) são mesclados entre ritornelos (a-a'-b-b') e compostos por semicolcheias. A primeira parte do Modo 4 (a) é construída em melodia polifônica escalar, desta vez dividida em um inciso descendente em graus conjuntos [fá-mi-ré-dó] (verde) seguido de círculo [dó-si-dó-ré] (azul). A primeira parte do Modo 5 (a') segue a primeira parte do modelo do Modo 4 (a), mas com inciso inicial espelhado [dó-ré-mi-fá] repetido [lá-si-dó-ré]. A segunda parte do Modo 4 (b) contrasta com a primeira, sendo formulada em diminuições perfídias. Nela são introduzidas as primeiras fusas da obra, antevendo a diminuição no Modo 6 (lilás). A segunda parte do Modo 5 é desenhada primeiro por arpejos de direção variada (amarelo) e depois por melodia polifônica, caracterizada por uma nota elevada em diálogo com uma segunda voz em bordaduras (ciano).

Figura 37 – *Wat zalmen ...* Modos 4 e 5 [versão II]

Wat zalmen op den Avond doen, van I. IACOB van EYCK. 56

M. 4 en 5.

K 3

Fonte: *Ibid.*, p. 56a.

Na sequência, o Modo 6 (figura 38). As “32 notas” na verdade significam a divisão do *tactus* em fusas. A primeira parte é constituída por tiratas (vermelho) e círculos (azul); enquanto a segunda retoma uma combinação rítmica, desta vez proceleusmático/dispondeu [vvvv– – –] (verde), possibilitando também um realce da melodia polifônica.

Figura 38 – *Wat zalmen ...* Modo 6 [versão II]

Wat zalmen op den Avond doen, van J. IACOB van EYCK.  
 Modo 6. met Twee-en-dertigh noten in een maet.

Fonte: *Ibid.*, p. 56b.

O Modo 7 (figura 39) possui a forma a-a'-b-b'. A melodia na primeira parte começa preenchida por bordaduras e notas de passagem (vermelho) e avança em arpejos (verde). As diminuições na segunda parte (após a barra azul) seguem o mesmo desenho.

Figura 39 – *Wat zalmen ...* Modo 7

Modo 7.

Wat zalmen op den avond doen, van I. IACOB van EYCK. 57

Modo 8.

Fonte: *Ibid.*, p. 56b – 57a.

As diminuições na primeira parte do Modo 8 (figura 40) em geral são delineadas em uma variante do ritmo anapesto [vv–], com quatro colcheias seguidas de uma semínima [vvvv–], em tirata espelhada [descendente/ascendente] (vermelho). A segunda parte (após o sinal de ritornelo – azul) varia o desenho melódico, alternando-o entre as tiratas descendentes e ascendentes. O Modo 9 constitui a primeira parte em arpejos descendentes (verde) e a segunda em arpejos seguidos de diminuição perfídia (lilás).

Figura 40 – *Wat zalmen ...* Modos 8 e 9

Wat zalmen op den avond doen, van I. IACOB van EYCK.

Modo 8.

Modo 9.

K 4

Fonte: *Ibid.*, p. 57a.

Os três últimos Modos – 7, 8 e 9 – são escritos em proporção 3:4. Conforme vimos no estudo das proporções, isso deveria significar que no lugar de quatro figuras haveria três do mesmo tipo – portanto, neste caso, três semínimas no lugar das quatro anteriores. Percebe-se que a proporção vem acompanhada da notação em hemiola menor (semibreves pretas). É outro caso particular de notação, pois a notação de hemiola dispensa a notação da proporção. No entanto, a manutenção de um *tactus* isócrono conforme os intervalos diminuídos da melodia requer uma leitura alternativa desta notação. Se seguirmos uma justaposição dos intervalos diminuídos, a resposta nos salta aos olhos: três figuras no lugar de duas, ou seis no lugar de quatro (quadro 36).

Quadro 36 – Justaposição dos Modos 1 e 7 – *Wat zalmen ...* (van Eyck)

Modo 1 [C], p. 54b.

Modo 7 [proporção 3:4 e hemiola menor], p. 55b

Fonte: elaborado pelo autor (*Ibid.*).

Cada grupo de figuras delimitadas pela mesma cor é correspondente, do ponto de vista métrico. Percebe-se assim que duas figuras da pauta acima correspondem a três da pauta abaixo – portanto, temos uma relação 3:2. No entanto, a proporção 3:2 é ternária, e se a variação fosse marcada por ela, estabeleceria *tactus* proporcionado (batuta desigual – relação tesis/arsis 2/1). Logo, a regência proporcionada levaria a melodia que era até então binária (C) a uma adequação ternária. O resultado prático neste caso seria equívoco. Portanto, como vimos no estudo das proporções, a forma mais confiável de compreender esta notação é considerando-a proporção superbipartientequarta (6:4). Este é um aspecto importante da passagem de proporção binária igual para proporção 6:4. Em termos práticos, significa que uma melodia está passando de um tempo binário para um tempo binário composto.

Dados todos os Modos de diminuição neste exemplo de van Eyck, nota-se a elaboração das diminuições por adensamento rítmico e métrico, além da alteração proporcional.

### 3.3.2 Monteverdi; Merula

O adensamento é uma técnica típica da arte de diminuições encontradas no repertório do século XVII, empregada como meio para o desenvolvimento substancial de uma composição. Mas além deste aspecto, conforme a análise dos Modos em van Eyck (1649), podemos empregá-lo com fim didático. As diminuições sobre baixo ostinato, de até c. 1650, quando não sugeriam alterações particulares e deliberadas do *tactus*, podem ser vistas como meio de aprendizado da realização das proporções e de sua notação.

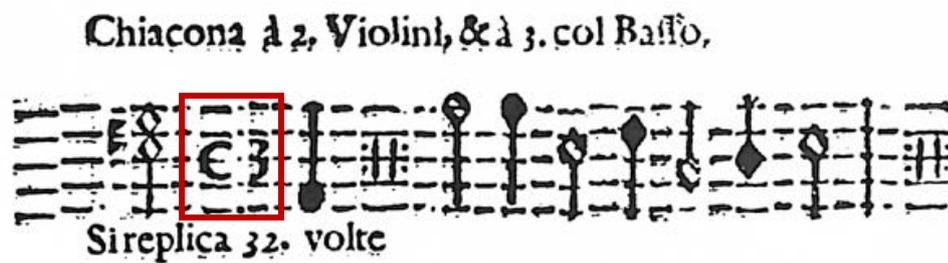
A chacona do madrigal *Zefiro torna è di soavi accenti* do livro de *Scherzi Musicali* de Monteverdi é anotada em C3 (figura 41). Se observarmos a literalidade dos sinais originais, o 3 ao lado do C informaria proporção tripla sob *tactus alla breve*. Mas há uma ambiguidade neste caso: se o 3 informa proporção tripla, significa que deve haver três figuras no lugar de uma do mesmo tipo; se o C informa *tactus alla breve*, a colocação de C3 deveria propor três breves no lugar de uma. Isso não é o que as barras – neste caso, bem regulares – estão informando. Assim, é preciso saber qual a figura proporcionada – ou seja: qual figura será representante desta proporção: a breve ou a semibreve?

Figura 41 – *Ciaccona*

Fonte: MONTEVERDI, 1632, p. 24.

Neste caso, a questão se resolve de duas maneiras. Na primeira, considera-se  $\text{C}$  como *tactus alla semibreve* rápido com proporção tripla (três semibreves no lugar de uma), o que justifica o uso do algarismo 3 com denominador 1 implícito. Na segunda, considera-se  $\text{C}$  como *tactus alla breve*, de acordo com as barras; estas mostram que cada breve (pontuada) contém três semibreves ou seis mínimas – em outras palavras, há três semibreves no lugar de duas, portanto, os sinais remetem também a uma proporção sesquiáltera (3:2) entre semibreves.

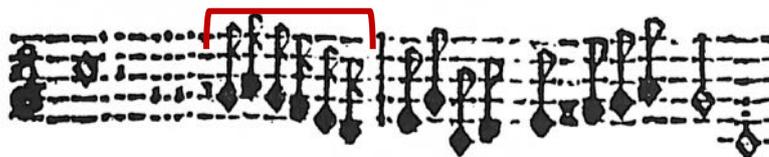
Como visto neste exemplo anterior, a chacona de Monteverdi foi anotada em  $\text{C}$ . Não é o caso da célebre chacona de Tarquinio Merula (1595-1665), em  $\text{C}$  (figura 42).

Figura 42 – *Chiacona*, baixo contínuo – “*Si replica 32. volte*” (Merula)

Fonte: MERULA, 1637, D. p. 18.

Aparentemente, Merula propõe um andamento mais lento que Monteverdi. O sinal  $\text{C}$  é menos problemático que  $\text{C}$ , por oferecer-nos apenas uma opção de mensuração – *tactus alla semibreve*. No entanto, se considerarmos proporção tripla para o *alla semibreve*, devemos colocar três semibreves no lugar de uma. Na prática, isso resultaria numa condução tão veloz que tornaria inviável a execução das semicolcheias (figura 43).

Figura 43 – As semicolcheias na *Chiacona*, primeiro violino (Merula)



Fonte: MERULA, 1637, A. p. 22.

Portanto, o 3 não deve significar proporção tripla por semibreve. Se por um lado, não há barras para auxiliar o intérprete, por outro, há o conhecimento da tradição. Ambas as chaconas são muito próximas, publicadas na mesma época – a de Monteverdi em 1632 e a de Merula em 1637. Primeiro, o editor de Monteverdi foi bem preciso ao marcar “Ciaccona” na partitura, informação esta que já havia sido colocada com certo destaque no subtítulo do livro (figura 44).

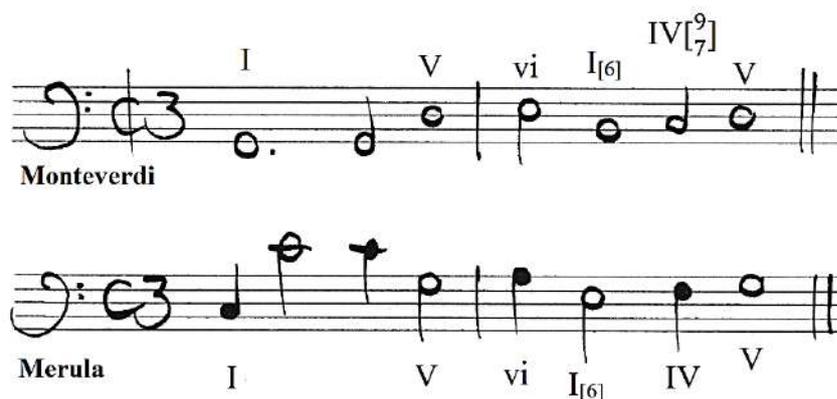
Figura 44 – A *Ciaccona* nos *Scherzi Musicali* de Monteverdi



Fonte: MONTEVERDI, 1632, p. I.

Ambas compartilham o mesmo material harmônico ostinato, são escritas a três vozes e possuem uma cadência em tempo binário ao fim. Também em ambas o baixo caminha no mesmo ritmo harmônico e possui a mesma relação intervalar e proporção métrica (figura 45).

Figura 45 – O ostinato nas chaconas de Monteverdi e Merula



Fonte: elaborado pelo autor.

Ou seja, são duas versões da mesma *schematta* rítmica/harmônica. A maior diferença entre elas, no que diz respeito ao ostinato, é a notação do sinal mensural em figuras maiores em Monteverdi e em figuras menores em Merula. Esta é mais uma confirmação do princípio de notação vocal em figuras maiores e de notação instrumental em figuras menores.

A partir desta comparação, surge a resposta para a interpretação do algarismo **3** na chacona de Merula: *tactus alla semibreve* [C] em proporção sesquiáltera [3:2] – três mínimas no lugar de duas, andamento mais lento que a chacona de Monteverdi.

### 3.3.3 Turini

Outro exemplo cuja proporção pode ser compreendida pela observação do material harmônico é uma sonata a três de Francesco Turini (1595-1656), intitulada *E tanto tempo hormai*, publicada em 1624. Ela é composta sobre o seguinte ostinato<sup>68</sup> (figura 46):

Figura 46 – O ostinato da sonata *E tanto tempo hormai* de Turini



Fonte: elaborado pelo autor.

A melodia é apresentada em *tactus alla semibreve* [C], e após vários modos de diminuição em variações de adensamento, similares àqueles que vimos em van Eyck (1649), ela chega a uma primeira alteração métrica proporcional. A batuta está marcada pelo sinal de cunha (quadro 37).

<sup>68</sup> O baixo ao longo da sonata apresenta algumas variantes, como as sequências: ‘V – i – IV – V – III – iv – V – i’ e ‘V – i – IV – V – III – IV – V – i’.

Quadro 37 – Diminuições sobre o ostinato da sonata *E tanto tempo hormai* (Turini)

The image displays five staves of handwritten musical notation. The first staff is titled 'Sonata A' and begins with a large letter 'E'. The notation is in a single system with a treble clef and a common time signature. Red triangles point to specific measures on each staff, indicating points of diminution. The music consists of a series of notes, some with stems and flags, and some with rests. The notation is dense and characteristic of early modern manuscript notation.

Fonte: TURINI, 1624, A. p. 42-45.

A quarta pauta vem marcada pelo sinal **3** a cada batuta, apresentando também semibreves e mínimas pretas, configurando assim notação de meliola. O editor dispensa a notação do **3** na pauta seguinte, deixando subentendida a proporção. Este é mais um caso em que a alteração de métrica sugere a passagem de um *tactus* igual (binário) para um *tactus* proporcionado (ternário). Entretanto, notemos que a melodia comporta divisão binária no começo [quatro semínimas] e que a partir da terceira pauta passa a comportar uma melodia também binária, porém composta [seis semínimas colcheteadas], configurando proporção superbipartientequarta (6:4). Dessa forma, é mais adequado permanecer com *tactus* igual, dividindo o *battere* e o *levare* em três semínimas colcheteadas cada um.

### 3.3.4 Fontana; Selma y Salaverde

Em Giovanni Battista Fontana (1571-1630) temos outros exemplos de alteração métrica por proporção. Suas sonatas em solo, duas e três partes foram publicadas postumamente 1641. Este é um detalhe importante, pois, sendo que a publicação data de mais de dez anos após a morte do compositor, e que seus manuscritos não são encontrados hoje, não temos uma garantia de que o texto editorial seja totalmente fidedigno à sua notação manuscrita.

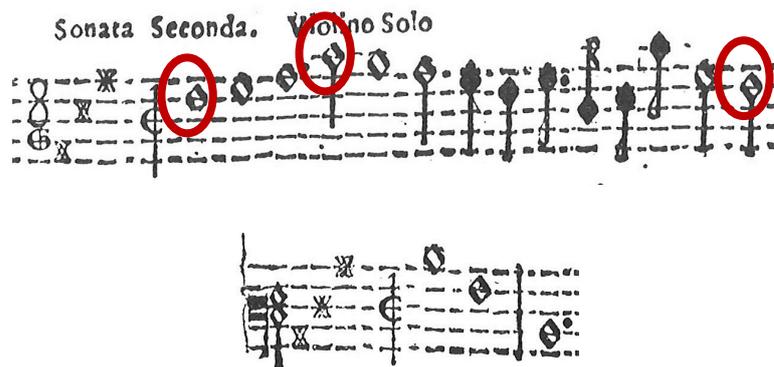
Trataremos aqui da *sonata II* para violino e baixo contínuo. Ela é aberta em  $\mathbb{C}$ , suscitando-nos novamente a questão do *alla breve* vs. *alla semibreve*. Confrontando as partes de violino e de baixo contínuo, temos alguns dados que alimentam esta questão. Ao contrário da parte do violino, a parte do contínuo contém barras – porém, elas são irregulares. Ao começo, dividem-se ao valor de uma breve, concordando com o  $\mathbb{C}$ . Poucas notas à frente, dividem-se ao valor de uma semibreve (quadro 38).

Quadro 38 – As barras na parte do baixo contínuo na *sonata II* (Fontana)

The image shows a musical score for 'Sonata Seconda a Violino Solo'. It consists of two staves: the upper staff is for the Violino (Violin) and the lower staff is for the Basso Continuo (Cello/Bass). The music is in common time (C). The violin part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The basso continuo part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score shows the first few measures of the piece. In the basso continuo part, there are blue brackets under the first few notes, indicating irregular bar divisions. The first bracket is under the first two notes, and the second bracket is under the next two notes. The score is labeled 'Sonata Seconda a Violino Solo.' at the top.

Fonte: FONTANA, 1641, D. p. 7.

Contudo, a combinação das vozes apresenta alguns indícios de que o *tactus alla semibreve* possa ser adotado. A primeira semifrase é construída quase que de forma preambular, a estabelecer o acorde de ré maior como polo harmônico. Primeiro, o violino passeia do Ré até o Lá (quinta), retornando ao Ré é inicial [Ré-Lá-Ré]. Similarmente, estas são as mesmas três primeiras notas realizadas pelo baixo, embora ele as realize num movimento de oitava descendente intermediado pela quinta [Ré-Lá-Ré] (quadro 39).

Quadro 39 – O preâmbulo Ré-Lá-Ré na *sonata II* (Fontana)

Fonte: elaborado pelo autor.

Este movimento do baixo antevê as próximas notas do violino. Estas, além de reprisarem o preâmbulo de forma variada, ao mesmo tempo também sugerem uma imitação variada pela ornamentação do movimento descendente do baixo (quadro 40) – embora neste ponto o baixo já esteja em outra configuração harmônica.

Quadro 40 – Variantes por ornamentação na *sonata II* (Fontana)

The image shows a musical score for 'Sonata Seconda, Violino Solo'. The title is written at the top. The score consists of two staves. The upper staff is the violin part, and the lower staff is the bass part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first few notes of the violin part are circled in red: a G4, a D5, a G4, a D5, a G4, and a D5. Below the main score, there is a smaller, separate musical fragment showing a few notes in the bass staff, also with a red bracket underneath.

Fonte: elaborado pelo autor.

Mais à frente, é encontrada na voz do violino outra variação das mesmas progressões (figura 47).

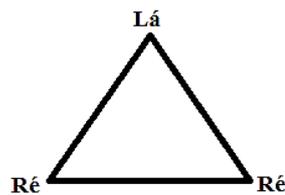
Figura 47 – Variação das notas preambulares nas diminuições da *sonata II* (Fontana)



Fonte: FONTANA, 1641, A. p. 6.

Temos assim em ambas as vozes uma estrutura basilar construída sobre Ré-Lá-Ré (figura 48).

Figura 48 – Estrutura basilar sobre Ré-Lá-Ré (Fontana)



Fonte: elaborado pelo autor.

Esta estrutura, apresentada logo entre as primeiras batutas da sonata, nos permite concluir que os movimentos ascendentes e descendentes feitos pelo violino são de fato diminuições perpassantes por entre Ré-Lá-Ré. Essa é uma importante conclusão para a tomada do *tactus*, pois, se logo as primeiras notas do violino são consideradas diminuições e não notas estruturais, e se elas estão representadas por figuração menor, isso quer dizer que a sonata provavelmente trará adiante diminuições ainda mais rápidas ou mais complexas. É o que ocorre.

O primeiro sinal de alteração métrica é 6:4 – representando a divisão binária composta (ilegível na impressão do baixo). Percebe-se que na impressão do baixo, apenas a voz do violino foi marcada com a proporção 6:4. O baixo segue sem qualquer alteração. Portanto temos, entre estas barras, a soma de quatro semínimas para o baixo e seis semínimas para o violino. Neste caso, a proporção 6:4 é colocada em sentido horizontal, melodicamente pelo violino; e em sentido vertical, harmonicamente, entre violino e baixo (quadro 41).

Quadro 41 – Comparação da marcação das proporções entre as partes do baixo e do violino (Fontana)



Fonte: FONTANA, 1641, A. p. 6; D. p. 8.

A segunda alteração vem logo na sequência, depois desta barra. Sem aviso, o violino retorna à proporção de igualdade – de 6:4 para  $\text{C}^{69}$  (figura 49).

Figura 49 – Ausência de marcação da proporção de igualdade



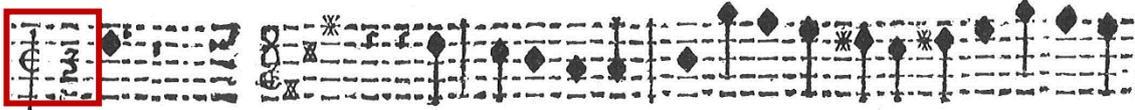
Fonte: FONTANA, 1641, D. p. 8.

Após uma seção de rarefação, na qual o violino passa a tocar os intervalos com menos diminuições, surge a próxima alteração métrica, que é a hemiola maior (três semibreves pretas por batuta). Se olharmos para a parte do violino, vemos que as barras são irregulares, portanto, não confiáveis para compreensão da proporção; se olharmos

<sup>69</sup> Outra maneira de retornar à proporção de igualdade obtendo o mesmo efeito esperado seria marcar a proporção *sub superpartientequarta* (4:6).

apenas para a parte do violino, encontraremos o  $\mathbb{C}3$ , como na chacona de Monteverdi (figura 50).

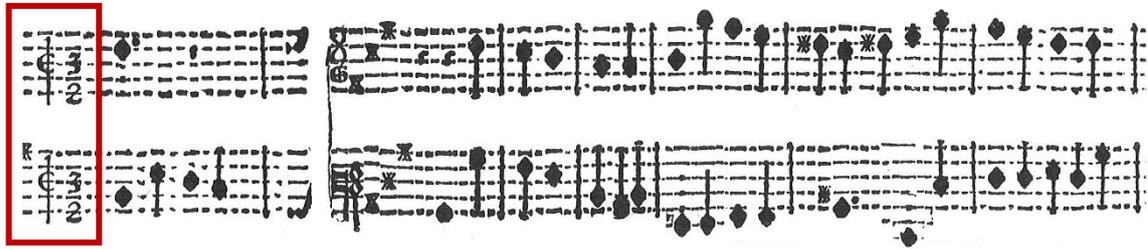
Figura 50 – A hemiola maior na *sonata II* (Fontana)



Fonte: *Ibid.*, p. 7.

Poderíamos até recorrer à mesma lógica da solução do *tactus* em Monteverdi (item 3.3.2). Mas neste caso, não é preciso, pois a parte do baixo oferece um ótimo atalho (figura 51):

Figura 51 – A marcação da proporção sesquiáltera na parte do baixo contínuo (Fontana)



Fonte: FONTANA, 1641, D. p. 9.

A proporção é melhor explicada na parte do baixo. Se estivéssemos em *tactus alla breve*, teríamos neste ponto três semibreves por breve. Como elegemos *tactus alla semibreve*, temos três mínimas por semibreve – o mesmo que três mínimas por batuta. O resultado, assim, é o mesmo: proporção sesquiáltera em *tactus* proporcionado *alla semibreve* (três mínimas pretas por semibreve e por batuta).

Outro ponto de rarefação da sonata, mais à frente, é feito a partir da redução do número de notas durante a diminuição. Neste caso, o editor não foi preciso na notação, como percebe-se no conflito entre as proporções na parte do violino ( $\mathbf{V} - 6:4$ ) e do baixo ( $\mathbf{B} - 4:6$ ) (quadro 42). No entanto, sabemos que estes erros de notação são comuns e a que maioria deles é irrelevante para a prática. Também já sabemos que se contarmos o número de notas por batuta, podemos chegar à proporção correta. O número de semicolcheias (24) por semibreve, neste caso, corresponde à proporção 6:4. Mas o que mais chama a atenção neste trecho são as diminuições anteriores. As figuras entre as barras anteriores totalizam 28 por semibreve. Divididas por entre as mínimas do baixo, são  $14/2$ ; por entre semínimas, seriam  $7/1$ .

Quadro 42 – Uma incoerência na marcação das proporções entre as partes do violino e do baixo contínuo (Fontana)

Fonte: elaborado pelo autor (FONTANA, 1641).

Notemos, no entanto, que os formatos dos colchetes antes da marcação da proporção 6:4 são ligeiramente diferentes – não somente em relação às figuras após a proporção, mas também entre si. A parte do violino (i) e a voz do violino na parte do baixo (ii) também diferem. É preciso olhar bem de perto (quadro 43).

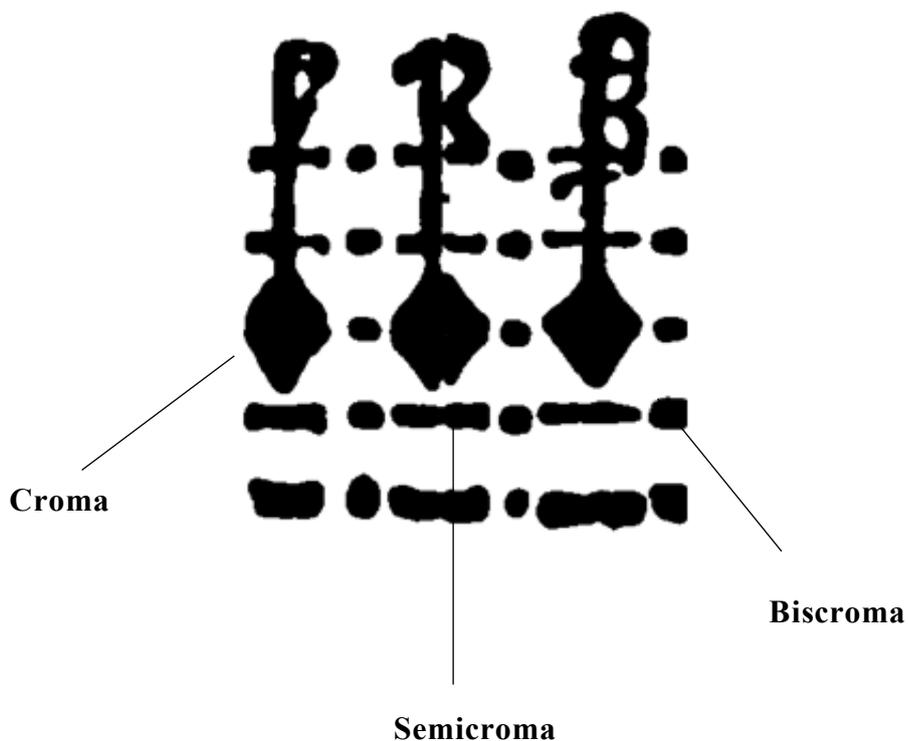
Quadro 43 – Uma comparação entre os colchetes nas partes do violino e do baixo na *sonata II* (Fontana)

Fonte: elaborado pelo autor (*Ibid.*).

Os colchetes das notas de nº 8, 12, 21 e 28 da versão i diferem dos demais. Entre eles, os de nº 8 e 12 são diferentes dos outros dois; o de nº 21 e 28 parecem iguais. Na versão ii, o de nº 8 difere dos outros três; os de nº 12, 21 e 28 parecem ser iguais aos

demais. O esquema de cores correspondentes intenta evidenciar estas semelhanças e dessemelhanças. A paleta de figuras de Bononcini nos oferece uma boa pista para interpretar estas figuras. Ela tem três figuras pretas colcheteadas (figura 52), às quais ele denomina: *croma*; *semicroma*; e *biscroma* ou *quarticroma* ou *fusea* – equivalente a colcheia, a semicolcheia e a fusa, respectivamente (BONONCINI, 1673, p. 9).

Figura 52 – Os colchetes da croma, semicroma e biscroma segundo Bononcini



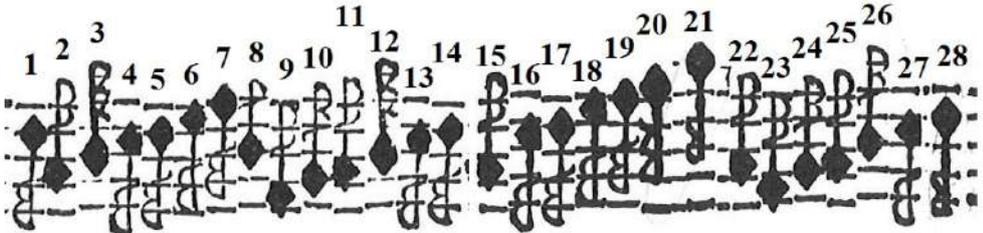
Fonte: elaborado pelo autor (*Ibid.*).

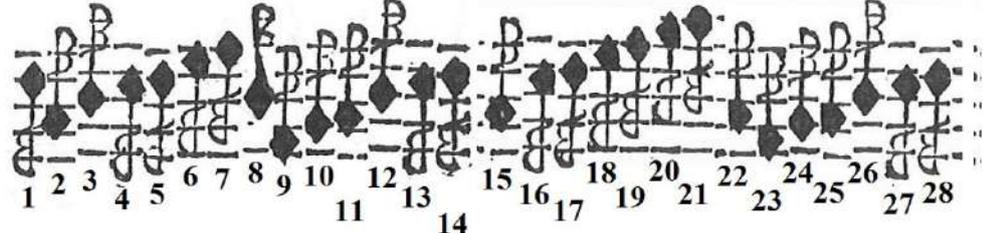
A croma é uma figura fácil de identificar, pois possui apenas um colchete. A semicroma e a biscroma podem ser problemáticas, pois ambas possuem dois colchetes, com a diferença que o segundo colchete da semicroma é menor que o segundo colchete da biscroma. Este último ainda atravessa a haste da figura. A partir destes detalhes, podemos tentar decifrar as figuras e seus valores na sonata de Fontana (quadro 44).

Quadro 44 – Um foco sobre os colchetes na edição da *sonata II* de Fontana

	8	12	21	28
i				
ii				

i


ii


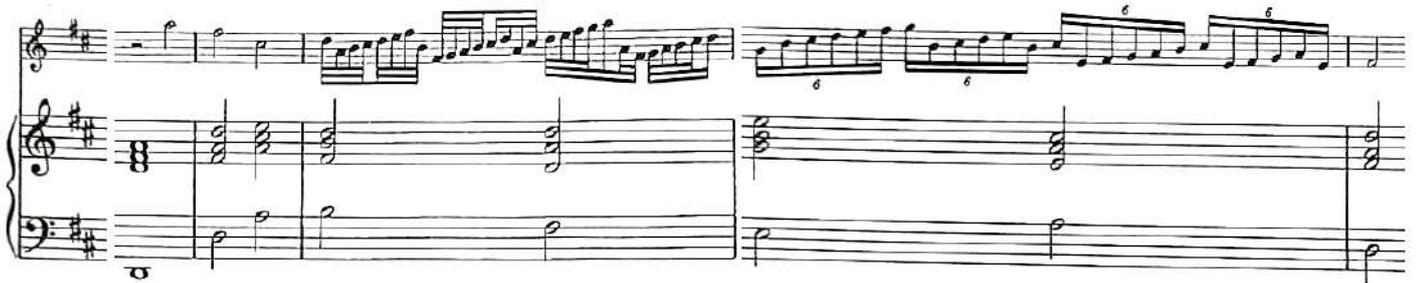
Fonte: elaborado pelo autor.

- **8i**: aparenta ser colcheia. No entanto, a forma arredondada do colchete pode ser explicada se entendermos a figura como uma **fusa** cujo primeiro colchete pode ter se apagado por danos ao papel;
- **12i**: aparentemente possui um vestígio do que seria um terceiro colchete – o que a configuraria como semifusa, mas esta seria um valor de existência muito improvável para a época. O mais plausível é encará-la como **fusa**;

- **21i** e **22i**: são figuras de colchete não tão arredondados quanto aos colchetes das fusas, e cujo segundo colchete não atravessa a haste. Portanto, é plausível entendê-las como **semicolcheias**.
- **8ii**: caso similar ao 8i; porém, na situação inversa. O seu segundo colchete é que aparenta ter sido apagado – o que nos possibilita considerá-la **fusa**;
- **12ii**, **21ii** e **22ii**: são claramente **fusas**.

Concluindo, o caso desta diminuição de Fontana consiste em um dilema. Pode-se reformular todas as figuras e verificar a adequação delas à batuta. É uma solução plausível, proposta na edição da Amadeus Verlag, de 1989, realizada por Esther Zumbrunn (figura 53).

Figura 53 – Uma solução dos colchetes da *sonata II* de Fontana – Amadeus Verlag



Fonte: FONTANA, 1989.

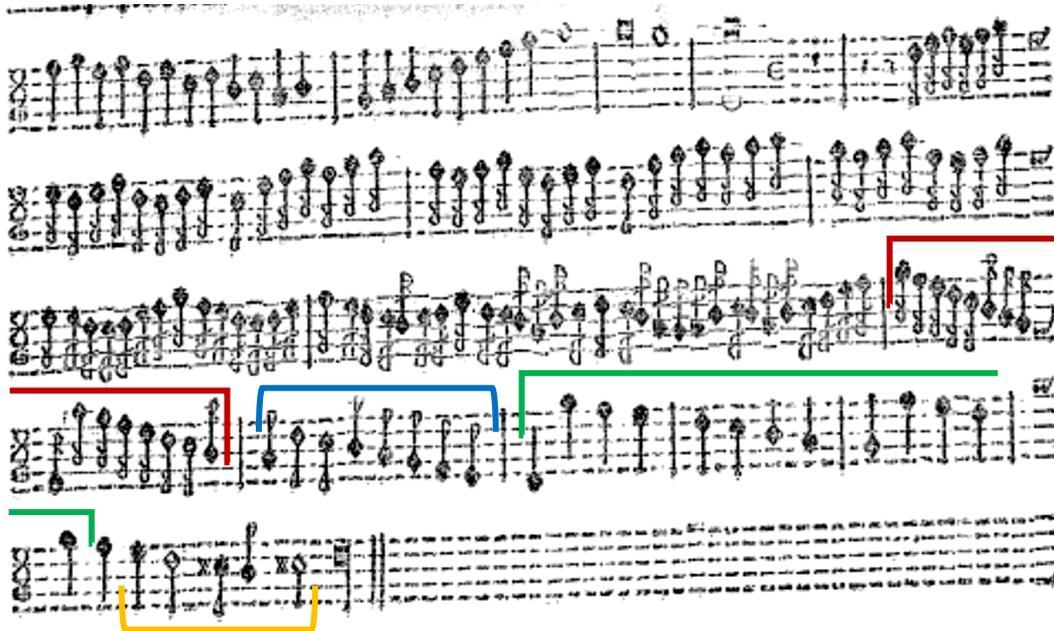
Por outro lado, pode-se assumir todas as figuras como fusas, entendendo que há uma proporção sétupla (7:1) não assinalada pelo editor. Em ambos os casos, pelo menos, o efeito sonoro remete a uma cadência, em um possível ralentando escrito por extenso. Esta interpretação compreende que passar da proporção 7:1 para a proporção 6:4 é uma maneira racional de anotar este ralentando, mas que, na prática, isso pode ser realizado em tempo analógico, dilatando as figuras gradualmente. Seja pela ausência do manuscrito ou pela impossibilidade de prova factível do resultado sonoro na época (ou do que viesse a significar este possível efeito), esta questão permanece irresoluta.

Bartolomé di Selma y Salaverde (c. 1595 – c. 1638), compositor espanhol, oferece outro exemplo ainda mais representativo de um efeito ralentando racionalmente escrito, mas que também pode ser interpretado de maneira analógica.

A sua *canzon II* (1638), na parte final – e isto é mais um indício do caráter cadencial do trecho –, possui uma sequência de diminuições em *alla semibreve* (figura 54). As figuras menores vão desaguando em suas relativas maiores: 16 semicolcheias (vermelho)

para 8 colcheias (azul); estas para 14 semínimas (verde); estas para o movimento em 3 mínimas sincopadas e ornamentadas (amarelo) até chegar à longa final.

Figura 54 – O ralentando escrito por extenso na *canzon II* de Selma y Salaverde



Fonte: SELMA Y SALAVERDE, 1638, p. 6.

### 3.3.5 Castello; Marini

Quando Zacconi declarou que o *tactus* deve ser regular, isso não significa dizer que a performance das diminuições devesse ser tão rígida que não pudesse comportar nuances e intervenções particulares *acomodadas com arte*<sup>70</sup>. Significa dizer que o *tactus* deve ser mantido com regularidade durante toda a composição, para que sua função ordenadora seja desempenhada. É na combinação entre esses dois aspectos que nos baseamos nesta análise da *sonata I a Soprano Solo*, publicada pela primeira vez em 1629, uma das composições mais conhecidas de Dario Castello (1602-1631) e também de todo o repertório instrumental italiano do século XVII. Com isto, propomos contemplá-la enquanto um curioso experimento sobre as ideias da malha temporal subjetiva do compositor.

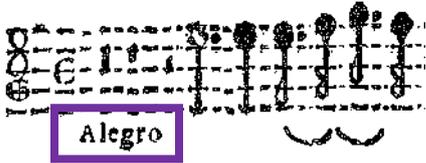
O primeiro elemento que salta aos olhos é o afeto *allegro* anotado na parte do soprano. A informação é replicada na parte do baixo, grafada no feminino [*alegra*] (quadro 45). Neste ponto, não podemos responder qual destas é a nomenclatura requerida pelo

<sup>70</sup> Vide item 3.1.2 *A mensuração*.

compositor. Não obstante, ao final deste item traremos uma reflexão acerca desta nomenclatura.

Quadro 45 – *Alegro e Alegra* (Castello)

Sonata Prima A Sopran Solo,



Sonata Prima a Sopran Solo 16

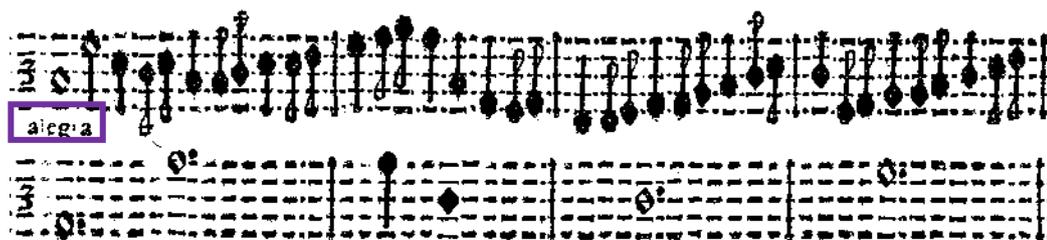


Fonte: elaborado pelo autor (CASTELLO, 1644).

Assim, o primeiro indício de uma experimentação temporal vem logo após a introdução no baixo, quando o violino entra em imitação. A compreensão deste ponto passa pela tomada do *tactus* inicial *alla semibreve* [C]. O *tactus alla semibreve* é relevante para esta perspectiva, dado que a imitação do soprano começa em *levare*. Em outras palavras: trata-se de uma síncopa atacada no segundo pulso da batuta – em contraste com o sistema contemporâneo de fórmulas de compasso, se a sonata fosse realizada em compasso quaternário [C =  $\frac{4}{4}$ ], a entrada do soprano seria no *terceiro tempo*, e a tendência seria a perda do efeito da imitação deslocada.

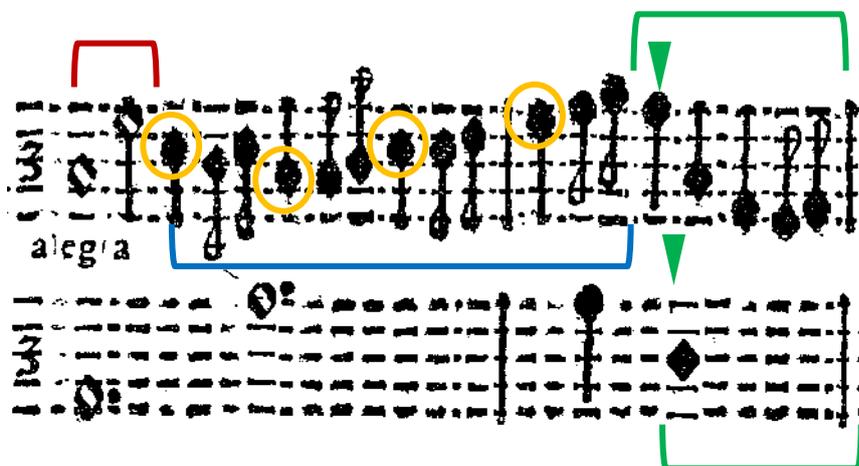
Um segundo indício vem com o sinal **3** *alegra*, entre as duas primeiras barras (figura 55). Neste ponto específico, as barras postas pelo editor, apesar de não serem totalmente regulares, ajudam a evidenciar a proporção sesquiáltera [3:2] em *alla semibreve*. Um detalhe é a regra da notação das figuras pretas no baixo, explicada por Hase (1657)<sup>71</sup>. Portanto, em todo este trecho temos três mínimas no lugar de duas.

<sup>71</sup> Vide item 3.2.2 Proporções.

Figura 55 – 3 *alegra* (Castello)Fonte: *Ibid.*

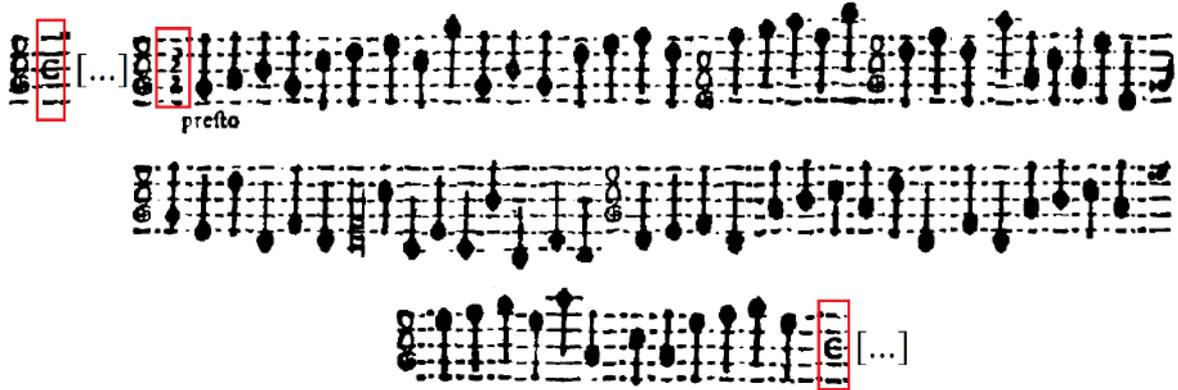
Enquanto a figuração ternária pontuada na melodia do baixo visualmente nos leva a enxergar um tempo ternário, o movimento melódico no soprano parece sugerir outra configuração métrica. O Mi funciona como anacruse para o Dó, mas a figuração que vem adiante – o arpejo de lá menor em diminuição [Dó-Lá-Dó-Mi] – aponta para o Fá. As notas pretas no baixo ajudam a salientar este apontamento. Este movimento provoca uma sensação de alargamento do *tactus* proporcionado, acrescentando-lhe o valor de uma mínima, como se fosse quaternário. Logo após a segunda barra, esta sensação se desfaz, restando duas mínimas antes do retorno à percepção do ternário após a barra. Assim, a divisão em mínimas a partir do 3 seria: 3 + 4 + 2 (figura 56). Esta irregularidade pode ser interpretada como um momento de dilatação e contração de um tempo já proporcionado. Este efeito, portanto, só pode ser percebido mediante a realização da sesquiáltera. Assim, esta interpretação propõe assumir a proporção sesquiáltera e articular a melodia de modo a evidenciar o efeito de elasticidade temporal.

Figura 56 – Arpejo de Lá menor diminuído (Castello)

Fonte: *Ibid.*

Antes de prosseguirmos a análise da sonata de Catello, podemos contemplar mais um exemplo de elasticidade temporal relacionando *tactus*, ritmo e metro. A *sonata IV* para violino de Biagio Marini (1594-1663) contém uma seção feita de agrupamentos binários em *tactus* proporcionado (em caráter *presto*) – figura 57.

Figura 57 – *Presto* (Marini)



Fonte: MARINI, 1629, p. 38.

Neste *presto* em 3:2 de Marini, o desenho melódico das semínimas sugere o agrupamento das mesmas em blocos de quatro. Se considerarmos que uma semínima em C equivale a 1/4 do *tactus alla semibreve*, na passagem para sesquiáltera (3:2) a mesma figura passará a valer 1/6 – ou seja, uma semínima em C equivale a 25% do *tactus*; uma semínima em na proporção 3:2 equivale a 16,66666666666667% do *tactus*. A mesma relação proporcional vale para as outras figuras: uma mínima equivale a 1/2 de C (50%) e 1/3 de 3:2 (33,33%). Assim, a sensação provocada pela organização binária das semínimas em *tactus* proporcionado 3:2 não será exatamente o de mudança da qualidade do *tactus* – de igual para proporcionado –, mas de aceleração do *alla semibreve*. Logo: mantido o valor integral do *tactus* na passagem de C para 3:2, a semínima em 3:2 será 33,33333333333332% mais rápida que a semínima em C. Demonstra-se abaixo no quadro 45:

Quadro 45 – Demonstração do cálculo de proporções no *presto* da *sonata IV* de Marini

$$\begin{aligned} \text{♪} &= \frac{1}{4} \text{ de } \text{C} & \text{♪} &= 25\% \\ \text{♪} &= \frac{1}{6} \text{ de } \text{C} \frac{3}{2} & \text{♪} &= 16,66666666666667\% \end{aligned}$$

$$\begin{array}{r} 25 \text{ ----- } 100 \\ 16,66666666666667 \text{ ----- } x \end{array}$$

$$25x = 16,66666666666667 \times 100$$

$$x = \frac{16,66666666666667 \times 100}{25}$$

$$x = 66,66666666666668\%$$

$$\begin{array}{r} 100\% \\ - 66,66666666666668\% = \\ \mathbf{33,33333333333332\%} \end{array}$$

Fonte: elaborado pelo autor.

Isto posto, é uma possibilidade que o efeito do *presto* seja percebido não somente pelo contraste de caráter, mas também mediante a articulação dos agrupamentos sob a relação proporcional correta.

Retomemos à sonata de Catello. Um terceiro indício de experimentação temporal aparece na saída da sesquiáltera e entrada no **C *adasio***. Este *adasio* pode remeter a um *tactus* mais lento que o *alla semibreve* inicial, mas não somente. A inscrição pode ser entendida também como uma indicação de caráter ou de liberdade interpretativa das diminuições até a chegada da cadência em dó. Esta cadência prepara o ‘intermezzo’ do baixo [de Dó ao Fá], que vem estabelecer um tempo mais largo percebido pela rarefação das diminuições.

Em relação ao contraponto, o canto ascendente do soprano em figuras pontuadas [sol-lá-si-dó-ré-mi-sol-fá], após o intermezzo, pode ser entendido como uma imitação variada do tetracorde ascendente do baixo [dó-ré-mi-fá]. A figuração pontuada iâmbica

[v-] do baixo [semínima – mínima pontuada] é perseguida pelo soprano em imitação por diminuição em proporção subdupla (1:2) [colcheia – semínima pontuada], sendo replicada num ciclo de quartas e aludindo a dois graus de mensuração diferentes, isto é, duas dimensões temporais. Também a melodia do baixo vem imitada pelo soprano, camuflada de ornamentação em figuração pontuada. Este desenho ascendente do soprano dá lugar a uma diminuição mais densa em ritmo dactílico [-vv] até a chegada do *allegro*. Não é incomum que o segmento das figuras pontuadas até o *allegro* seja interpretado como uma transição, na qual as figuras pontuadas vão se transformando em dactílicas, e estas acelerando até chegarem ao *allegro* (figura 58).

Figura 58 – Análises de contraponto do *adasio-allegro* (Castello)

The image displays a musical score with three systems of staves, each annotated with analytical labels and brackets. The first system is labeled 'cadência' in red at the top. The second system is annotated with 'variação' in green, 'imitação melódica' in orange, and 'ciclo de quartas' in orange. The third system is annotated with 'intermezzo' in blue, 'adensamento' in purple, and 'allegro' in purple. The annotations include brackets indicating spans of music, boxes highlighting specific notes or groups of notes, and circles around individual notes. The score itself shows two staves per system, with various rhythmic values and accidentals.

Fonte: CASTELLO, 1644.

Assim, com o *allegro* temos um quarto indício. Pode-se dividi-lo em quatro partes: o ciclo de quintas grande; o ciclo de quintas diminuído; as fusas e a cadência. Nestes quatro tópicos, nota-se, além de um adensamento, mais uma contração do tempo. O

adensamento é percebido na transição para o *allegro*, pela incorporação das 12 semicolcheias à batuta. A contração do tempo começa a ser percebida quando o baixo replica o ciclo de quintas diminuído em proporção dupla (2:1), duplicando a velocidade do ritmo harmônico. Logo após este segmento, são introduzidas as fusas no soprano. Estas, ao mesmo tempo em que adensam a métrica, estabelecem uma nova figuração rítmica (uma colcheia e quatro fusas [-v v v v]), que por sua vez se repete oito vezes (Ré-Dó#) até chegar às fusas cadenciais e encerrar o *allegro*. Após este, virá um outro *adagio*. A não inscrição *adagio* sob as fusas cadenciais pode indicar que estas devam ser tocadas a tempo, chegando ao *adagio* de modo contrastante (figura 59).

Figura 59 – Análises de contraponto do *allegro* (Castello)

The image displays a musical score analysis for the *allegro* section of Castello's work. It features four distinct parts, each with a label and corresponding musical notation:

- semicolcheias:** The top part of the score, showing a vocal line with a 'semicolcheias' label and a 'ciclo de quintas' label. A red box highlights a section of the bass line.
- ciclo de quintas (2:1):** The middle part of the score, showing a bass line with a 'ciclo de quintas (2:1)' label. A green box highlights a section of the bass line.
- fusas:** The bottom part of the score, showing a vocal line with a 'fusas' label. A purple box highlights a section of the vocal line.
- cadência:** The bottom part of the score, showing a bass line with a 'cadência' label. A brown box highlights a section of the bass line.

The tempo *allegro* is indicated at the beginning of the first section.

Um quinto indício de experimentação temporal pode ser visto nas seções finais da sonata. Antes da última seção, ele coloca em sequência três indicações diferentes: um *adasio*, um *allegro* e uma *alegra* proporcionada. As três seções apresentam características estilísticas contrastantes.

O *adasio* compõe uma melodia ornamentada que remete ao estilo recitativo. A melodia estrutural, camuflada pela ornamentação, começa no  $lá^4$ , perpassa toda a escala até alcançar a oitava descendente por duas vezes. Na primeira vez, ela contorna a nota *ré*, chegando novamente a ela por meio do cromatismo *dó-dó#*; em seguida, alcança o  $lá^3$  em cadência frígia por meio do Sib. O cromatismo provém da imitação por aumento ao baixo; já a cadência frígia é que é imitada pelo baixo em suspensão, deslocado em *stretto* com uma mínima de diferença, exatamente na mesma proporção métrica. Na segunda vez, a melodia alcança o  $lá^3$  em cadência perfeita, valendo-se do *si<sup>b</sup>* e do *sol#* colocados na ornamentação.

O *allegro* da sequência não causa alteração métrica em relação ao *adasio*, apenas uma alteração de afeto. Ele é atacado em ritmo dactílico (-vv), típico das canzonas, e é caracterizado principalmente pela imitação e pelo virtuosismo das diminuições.

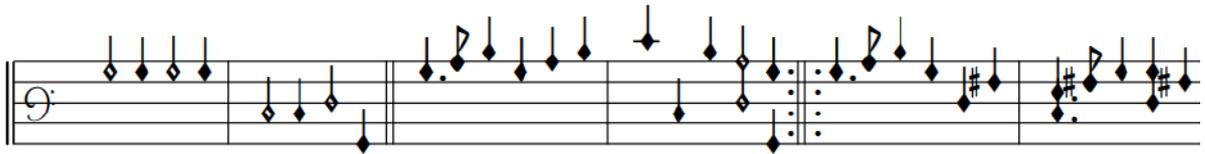
A *alegra* seguinte é anotada com algarismo 3, que costuma ser interpretado nesta sonata como proporção tripla em *alla semibreve* – colocando seis mínimas por batuta. Neste estudo, propomos uma leitura diferente. Se o 3 anterior pôde ter significado proporção sesquiáltera (3:2), manteremos este raciocínio neste ponto. Esta consideração, portanto, nos confere um andamento duas vezes mais lento que seis mínimas por batuta – logo, três mínimas por batuta em *tactus* proporcionado. Contudo, isto não parte apenas da manutenção desta lógica, mas de hipóteses:

- Primeiro, se consideramos estas três seções como partes interligadas, temos três momentos de temporalidades contrastantes em sequência e sem interrupção – correspondendo com a lógica da manipulação do tempo que estamos apresentando. O efeito das seis mínimas por batuta (3:1) não é tão contrastante quanto o das três mínimas por batuta (3:2), se levarmos em conta que aquelas não alteram a qualidade do *tactus*, mantendo-o igual, dividindo-o por uma semibreve pontuada em *battere* e outra equivalente em *levare*.
- Segundo, pela distinção entre *allegro* e *alegra*, e mais especificamente, pela anotação *alegra* na parte do baixo, acompanhando ambas as indicações de proporção – o que parece remeter a um adjetivo. Por um lado, não se pode dizer que este é um padrão do

compositor ou do editor, pois, até o presente momento, não foram identificados padrões da diferenciação do gênero. Por outro lado, a indicação de *alegra* nesta seção é confirmada na parte do soprano. Considerando a hipótese levantada no tópico acima, especificamente levantada para esta *sonata I*, ambas as marcações de proporção nos remetem à sesquiáltera (3:2).

- Para além do efeito de subjetivação do *tactus* e deste contraste ao qual nos referimos, esta seção, em particular, nos oferece um elemento rítmico que nos permite identificá-la como uma dança estilizada. Trata-se da repetição contínua da célula  $\uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$ , típica dos *canários* do século XVII (figura 60).

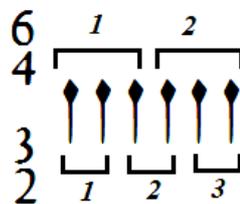
Figura 60 – *Canario* (Kapsberger)



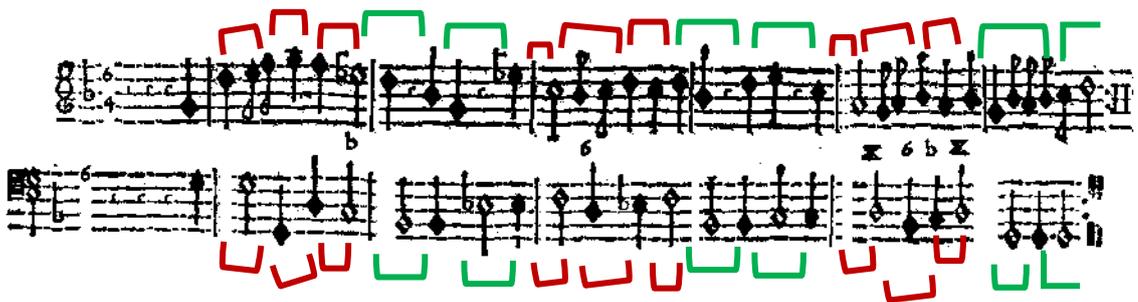
Fonte: KAPSBERGER (1640), 2002.

Neste caso, seria possível identificar também momentos de polimetria ou justaposição métrica, características da adequação recíproca das proporções 3:2 (ternário) e 6:4 (binário composto), outra característica típica de danças de mensuração proporcionada do século XVII, por exemplo a *corrente* (figura 61).

Figura 61 – Adequação recíproca das proporções 3:2 e 6:4 (Falconieri, 1650)



Viola solo. *Corriente dicha la Cuella!*



Fonte: elaborado pelo autor.

Dados os tópicos acima, a sequência *adasio* – *alegro* – *alegra* pode ser vista como recitativo – canzona – canário (figura 62).

Figura 62 – A sequência *adasio-alegro-alegra* (Castello)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the *adasio* section, with a melody line and a bass line. A red box labeled 'melodia' highlights the first few notes of the melody. Below it, a purple box labeled 'adasio' indicates the tempo. The second system continues the *adasio* section and includes a section labeled 'imitação' in yellow, where the melody is imitated in the bass line. The third system shows the beginning of the *alegro* section, marked with a green box and the tempo 'alegro'. The fourth system shows the beginning of the *alegra* section, marked with a purple box and the tempo 'alegra'. The score concludes with a final section of music.

Fonte: elaborado pelo autor.

Um sexto e último indício de experimentação temporal vem com o término da seção proporcionada e a retomada do *C* com o *adasio* final, que é uma grande *cadenza* da sonata.

O baixo inicia a seção com um novo intermezzo. A partir deste momento, faz-se uma nova alternância de dilatação e contração, que pode ser percebida pelo ritmo harmônico. O intermezzo do baixo é imitado por pelo soprano na mesma proporção métrica, porém ornamentado pelas diminuições. Essa imitação ornamentada é acompanhada pelas notas do baixo. O ritmo harmônico, que até então no intermezzo caminhava basicamente por mínimas, passa a alternar: dilatado em uma semibreve; depois encolhido em uma mínima pontuada e uma semínima seguidos de duas mínimas; e novamente dilatado pelas três semibreves e a longa final. Neste sentido, o adensamento das diminuições no soprano (arpejos e tirata ascendente) suscita uma articulação de caráter também denso, que pode ser realizada através da articulação, por exemplo sustentando o valor integral de cada nota. O *grupo* do soprano antes da longa final pode ser interpretado em uma acelerando analógico (figura 63).

Figura 63 – O *adagio* final da *sonata I* de Castello

The image shows a musical score for the final Adagio of Sonata I by Castello. It consists of four staves. The top staff is the soprano part, and the bottom three staves are the basso continuo part. The score is annotated with several terms in different colors: 'imitação' (imitation) in yellow, 'tirata' (tirate) in blue, 'grupo' (group) in green, and 'arpejos' (arpeggios) in red. The 'imitação' annotation is placed over a section of the soprano part. The 'tirata' annotation is placed over a section of the basso continuo part. The 'grupo' annotation is placed over a section of the soprano part. The 'arpejos' annotation is placed over a section of the soprano part. The score also includes the word 'adagio' written above the first staff.

Fonte: elaborado pelo autor.

A presença de arpejos na *cadenza* acabaria se estabelecendo como uma tradição até o século XVIII, como na obra de Corelli (figura 64) e dos concertistas italianos.

Figura 64 – *Arpeggio cadencial* (Corelli)

Fonte: CORELLI, 1700, p. 5.

### 3.3.6 Virgiliano

Aurelio Virgiliano foi um compositor italiano que viveu entre os séculos XVI e XVII. Suas datas de nascimento, falecimento e publicação são indefinidas. Ele é conhecido por sua obra inacabada, *Il Dolcimelo* (c. 1600), um tratado de diminuições voltadas especificamente para instrumentos.

Virgiliano, além de empregar a técnica de adição e subtração de ritmos, parece ter sido um dos precursores da técnica de modulação métrica. Em suas ricas pesquisas para instrumento solo desacompanhado, manuscritas em seu tratado, o principal elemento de desenvolvimento substancial da composição é a acentuação. Virgiliano não se desfaz do conceito de *tactus*, mantendo a batuta como estrutura da composição; porém, através da acentuação, ele elabora defasagens métricas por entre as diminuições, deslocando seus respectivos acentos por entre a batuta e estabelecendo metros subjacentes. Ele não altera o valor das figuras por meio de proporções, mas apenas as organiza de modo que possam gerar a impressão de irregularidade e mudanças graduais ou abruptas de um *tactus* subjetivo. Para tanto, ele se vale de uma notação especial, talvez não vista em qualquer outro compositor da época (figura 65).

Figura 65 – A notação particular de Aurelio Virgiliano



Fonte: VIRGILIANO, c. 1600, p. 28.

O que Virgiliano faz é especializar as figuras, redirecionar suas hastes e fronteirá-las pelos colchetes, marcando o *battere* do *tactus* por um ponto abaixo da pauta. Especificamente na notação original desta *Ricerca [V] per Flauto et altri Instrumenti*, o compositor parece ter sugerido meios de ordenação das frases por meio dos agrupamentos dos colchetes. Em alguns pontos, esses agrupamentos são bem longos, contendo muitas notas, podendo inclusive remeter a um caráter improvisatório. Além disso, em alguns pontos, a notação das hastes parece indicar uma diferença de perspectiva dos segmentos melódicos, possibilitando uma maneira polifônica de interpretação da melodia (figura 63).

Figura 66 – Os agrupamentos das figuras na notação original de Virgiliano



Fonte: *Ibid.*

Neste tópico, apresentaremos uma interpretação desta *ricerca [V]* com base em sua notação original. Este é um processo de reescritura da obra, que consiste numa percepção subjetiva dos compassos e ritmos originalmente anotados (Anexo). A tentativa de compreender e evidenciar a acentuação, a articulação e os direcionamentos originais,

torna esta uma proposta de reedição ou transliteração manuscrita do original (vide figura 67). Assim, esta notação prevê uma ordenação métrica dos agrupamentos rítmicos, e seguirá o modelo contemporâneo de fórmulas de compasso; desta forma, os algarismos prévios não significarão proporções, mas apenas informarão o número de unidades por barra. A unidade métrica básica deste sistema de notação é a semibreve, cujo denominador corresponde ao algarismo 1. A partir deste, ajustam-se todos os denominadores, conforme o quadro 46.

Quadro 46 – Definição das unidades métricas (modelo métrico contemporâneo)

Semibreve	Mínima	Semínima	Colcheia
1	2	4	8

Fonte: elaborado pelo autor.

O numerador significará o número de unidades referentes ao denominador. Desta forma, um compasso marcado pelo sinal  $\overset{3}{2}$ , por exemplo, não representará a proporção sesquiáltera, mas a fórmula de compasso que abrange três mínimas. Do mesmo modo, um compasso marcado pelo sinal  $\overset{6}{4}$  não representará a proporção superbipartientequarta, mas a fórmula de compasso que abrange seis semínimas. Não obstante, isto não impede que um compasso seja considerado binário, ternário etc.

O sinal de mensuração originalmente empregado é o  $\overset{6}{C^4}$ , que, conforme observado nos estudos sobre os sinais e sobre as proporções, é designado por Virgiliano a representar proporção superbipartientequarta em *tactus alla semibreve* rápido. Isto estabelecerá *tactus* igual, com uma mínima pontuada por pulso à batuta. Contudo, assim como no item anterior, as três mínimas na primeira batuta podem indicar a polimetria  $\overset{3}{2}\overset{6}{4}$ , permitindo-nos transitar entre o binário e o ternário. Assim, em termos contemporâneos, podemos considerar como *unidade de tempo* a mínima, que será perpetuada pela composição e dividida em semínimas e colcheias; e que, com exceção à longa no final, é a figura de maior valor desta composição. A reedição, apresentada na figura 64, é acompanhada por sua interpretação, disponível em uma produção audiovisual realizada pelo autor (CHIARONI, 2020).





3

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The time signatures are: 2/2, 3/4, 3/4, 3/4, 6/8, 7/8, 8/8, 4/4, 3/2, 6/4, and 3/4. The piece concludes with a double bar line, a fermata over the final note, and the word "Finitis" written in a cursive hand.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos aspectos mensurais da música instrumental dos Seiscentos, que teve como base a leitura de documentos dessa época, nos possibilitou ligeiros relances de uma maneira êmica de interpretá-la. A partir da leitura dos tratados, temos um vislumbre do que seria tocar a música da época a partir de seus próprios conhecimentos, instruções e preceitos técnicos. O conceito de *tactus*, a diversidade da notação original e a exigência técnica deste repertório são questões que sempre merecerão novas abordagens e investigações. Esta investigação teve como objetivo entender os fundamentos técnicos do conceito de *tactus* e a sua aplicabilidade na música instrumental do século XVII.

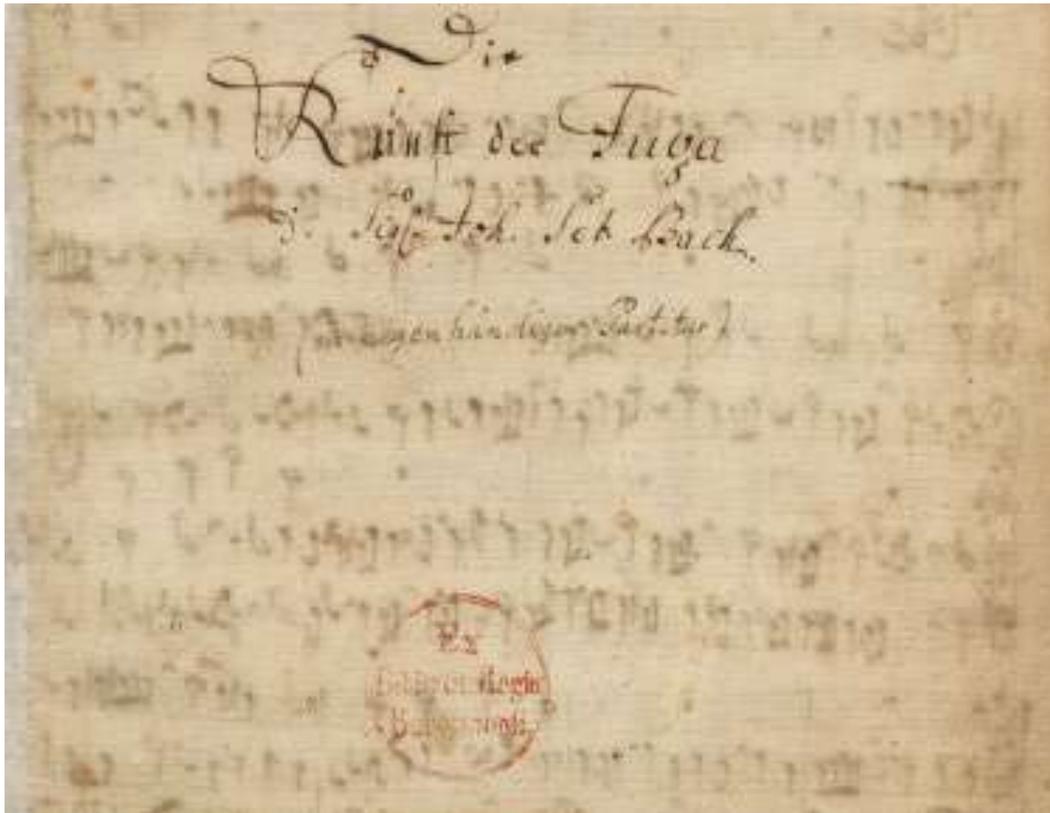
A partir desta abordagem é que nos sobreveio a necessidade de tomar contato com concepções de tempo que pudessem nos oferecer ferramentas para esta análise. Percebemos, no entanto, que estas concepções não se limitavam àquele recorte histórico, e isto nos levou a um diálogo também com os pensadores extemporâneos. As concepções do racionalismo e do empirismo, sintetizadas pela filosofia à época, foram capazes de explicar a subjetivação do tempo naquela sociedade e música, mas não de explicar a maneira como a temporalidade se relaciona com a música e como ela em si passou a fazer parte da estrutura do pensamento humano. A segunda, em especial, partiu de um autoquestionamento, que considerou colocar em xeque algo que sempre pareceu inquestionável: a existência do tempo. A partir da leitura de Elias (1998), que concebe o tempo como construção social, a primeira impressão foi, ironicamente, a de *desconstrução*. Mas neste caso, foi uma desconstrução instigante, questionadora, que nos abriu a mente a procurar entender que tudo muda, até mesmo o tempo.

Em relação à interpretação do tempo na música dos Seiscentos, procuramos por tratados que contivessem princípios suficientes para explicar as particularidades deste repertório. Durante esta busca, percebemos que, acerca da temporalidade musical, não foi apenas a notação que mudou de lá para cá, mas também o mecanismo de pensamento e de execução. O *tactus* como gesto incorporado e internalizado pelo executante fez parte da lógica musical naquele tempo. Pelos resultados da pesquisa, percebemos que até cerca de 1700 essa era ainda uma prática muito arraigada. O conceito de compasso, com o qual estamos bem familiarizados, não é encontrado como referência histórica daquele período.

Algumas questões ficaram abertas neste trabalho: os motivos que levaram a mensuração musical a se desvincular da prática do *tactus* e se aproximar do conceito de compasso; e o que relataram aqueles que testemunharam tais transformações naquele

momento. Ao longo do século XVIII, a mensuração musical parece ter-se desfeito do cálculo de proporções como estruturação de tempo. Isso pode ser visto na fixação das proporções como fórmulas de compasso. A partir do momento em que os compositores passaram a criar obras entrecortadas estilisticamente e revestidas com a ideia de movimentos independentes com substancial desenvolvimento e ainda com a ampliação do léxico de interpretação do tempo e dos afetos, é provável que o cálculo de proporções deva ter ficado obsoleto. Fatores como a imitação de um modelo, a standardização do código musical e a tradição interpretativa certamente influenciam esta questão. O que podemos perceber pela experiência prática é que o compasso está geralmente relacionado a formas, estilos, ritmos e gêneros composicionais específicos. De todo modo, a mensuração pelo gesto parece não ter muita relação com o pensamento iluminista. A temporalidade desenvolvida ao longo do século XVII, que se relacionava à lógica cartesiana da comparação entre as durações e ao tempo elástico subjetivo da concepção empirista, aos poucos cederiam lugar ao tempo iluminista das fórmulas de compasso, estruturas musicais *a priori*. Estas são hipóteses que podem se testar em uma próxima pesquisa.

É certo que o olhar da teoria musical na segunda metade do século XVIII não levou adiante o então antiquado conceito de *tactus*. Johann Sebastian Bach (1685-1750) parece ter sido um dos últimos músicos a fazer referência acerca deste conceito. Bach se encaixa num caso muito particular. A *Arte da Fuga*, uma de suas últimas obras, e uma das mais didáticas e emblemáticas do Bach *mestre de música*, chama atenção pelo afinco do compositor ao indicar com precisão cada fórmula/chave métrica. O manuscrito autógrafo (não datado, provavelmente produzido entre 1742 e 1749), se encontra na Biblioteca Estatal de Berlim (figura 68).

Figura 68 – *Die Kunst der Fuga* (J. S. Bach)

Fonte: BACH, c. 1742-1746, p. I.

A primeira e mais célebre fuga, junto de suas irmãs segunda e terceira, são um convite a uma reflexão acerca do *tactus* em Bach. Elas também são as únicas, em todo o livro, a serem escritas em **C** ao mesmo tempo que contêm quatro mínimas por barra. Talvez seja essa a maneira de Bach remeter seu aprendiz ao conhecimento do passado, coincidindo as barras sincronicamente com o *tactus* e seu sinal mensural, e não com as fórmulas numéricas (figura 69).

Figura 69 – As três fugas iniciais no autógrafo da *Arte da Fuga* (J. S. Bach)



Fonte: *Ibid.*, p. 1-5.

A seu filho Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) pertence a primeira edição da obra (c. 1751), mas que já não se sustenta na teoria antiga ou não mais visava a intenção didática do compositor. As três fugas, designadas pelo editor como “Contrapunctus”, embora mantidas nas claves originais e assinaladas em  $\text{C}$ , têm suas mínimas estruturadas sobre barras já “corrigidas”, de modo a não mais coincidir com o *tactus* em  $\text{C}$  *alla breve*, mas com a fórmula numérica de  $\text{C}$  – ou seja, a fórmula de compasso  $\frac{2}{2}$  (figura 70).

Figura 70 – As três fugas iniciais na primeira edição da *Arte da Fuga* (ed. C. P. E. Bach)



Fonte: BACH, c. 1751, p. 1-6.

A partir de C. P. E. Bach, as edições da Bach-Gesellschaft de Wilhelm Rust (1878) e Wolfgang Graeser (1926) já convencionam a adoção da grafia abstrata/numérica das barras em todas as três fugas (quadro 47).

Quadro 47 – As edições da *Arte da Fuga* a partir do século XIX

Wilhelm Rust

Wolfgang Graeser

Fonte: elaborado pelo autor (BACH, 1878; 1926).

Assim como J. S. Bach, a obra de W. A. Mozart, por exemplo, também foi editada a partir do século XIX sem a preocupação com os sinais originais; porém, sofreu alterações incoerentes e até equivocadas. A sinfonia nº 35 *Haffner*, de 1782, oferece um pequeno exemplo dessas alterações. A versão original começa em *allegro con spirito* em fórmula de compasso C, e termina em *presto* C (figura 71):

Figura 71 – O manuscrito da sinfonia nº 35 *Haffner* (Mozart)

Fonte: MOZART, 1782.

No entanto, a edição trazida na série Wolfgang Amadeus Mozarts Werke da Breitkopf & Härtel, de 1880, não se ateu aos sinais originais, invertendo-os (figura 72);

afinal, naquele período, já não importava tanto se o *allegro* e o *presto* eram notados em C ou C, pois a sinfonia já havia sido tão ouvida, que sua musicalidade já havia sido apropriada pelos regentes.

Figura 72 – A edição da sinfonia nº 35 de Mozart pela Breitkopf & Härtel

The image displays two musical staves for the first movement of Mozart's Symphony No. 35, comparing two different editions. The left edition is marked 'Allegro con spirito' and the right edition is marked 'Presto'. Both editions show staves for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The notation is in G major and 2/4 time. The left edition features more complex rhythmic patterns, while the right edition is simpler and more direct.

Fonte: MOZART (1782), 1800.

Por fim, fica uma reflexão. Em geral, é raro que o repertório do século XVII seja oferecido entre os primeiros estudos na área da Música Antiga. Contudo, o contato com ele tem sido muito estimulado ultimamente. É comum, quando se depara pela primeira vez com suas práticas e sua notação, que a beleza de seu engenho seja acompanhada pelo *estranhamento*. Isso de modo nenhum o impede de cumprir seu desígnio retórico de cativar o ouvinte. Quando se passa a estudá-lo, a curiosidade se torna um dos principais motores. Porém, à medida em que se passa a encará-lo com frequência, essa curiosidade pode acabar cedendo lugar a padrões que reverberam paradigmas canônicos. Aos poucos, a sedimentação das práticas, técnicas e mecanismos de pensamento acaba por tornar a análise obsoleta, ao mesmo tempo que a descoberta pelos *novos* elementos desta música algo muito improvável. A solução, talvez, passa por indagar-se sobre o que queremos extrair desta música e de sua notação, e que compromisso queremos assumir com sua investigação.

## REFERÊNCIAS

### FONTES PRIMÁRIAS

AGOSTINHO DE HIPONA. **Confissões, XI** (c. 397-401 d.C.). Estudo e tradução: Moacyr Ayres Novaes Filho (Agostinho: A razão em progresso permanente). *Antologia de textos filosóficos [S.l.: S.n.]*, 2009, p. 19-56.

\_\_\_\_\_. **Confissões, XII** (c. 397-401 d.C.). Traduzido e editado por: Lucia Maria Csernik. [S.l.], 2007.

ALCIAT, André. **Emblemes d'Alciat de nouveau transleté en français**. Lyon: [S.n.], 1549.

BACH, Johann Sebastian. **A Arte da Fuga** [BWV 1080]. Autógrafo; suplementos. Mus.ms. Bach P 200; Mus.ms. Bach P 200/1. RISM ID: 467020000; 467020001, c. 1742-1749.

\_\_\_\_\_. **A Arte da Fuga** [BWV 1080]. Edição original [Carl Philipp Emanuel Bach. Berlin, c. 1751]. BB 522B. RISM ID: 991013428.

\_\_\_\_\_. **A Arte da Fuga** [BWV 1080]. Editado por Wilhelm Rust. Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.

\_\_\_\_\_. **A Arte da Fuga** [BWV 1080]. Editado por Wolfgang Graeser Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 47. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1926.

BANCHIERI, Adriano. **Cartella overo Regole Utilissime**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1601.

BERKELEY, George. **Tratado sobre os Princípios do Conhecimento Humano**. Traduzido por: Antônio Sérgio. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

BISMANTOVA, Bartolomeo. **Compendio Musicale**. Manuscrito. [S.l.], 1677-79.

BONONCINI, Giovanni Maria. **Musico Pratico**. 1ª Edição. Bolonha: Giacomo Monti, 1673.

\_\_\_\_\_. **Musico Prattico**. 2ª Edição. Veneza: Gioseppe Sala, 1678.

BRUNELLI, Antonio. **Regole Utilissime**. Florença: Volcmar Timan, 1606.

CASTELLO, Dario. **Sonate concertate in stil moderno, libro secondo**. 1ª reimpressão. Veneza: Bartolomeo Magni, 1644.

COOPER, G. & MEYER, L. **The rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago, 1960.

CORELLI, Arcangelo. **Sonate a violino e violone o cimbali**. Op. V. Roma: Gasparo Pietra Santa, 1700.

\_\_\_\_\_. **Sonate a violino e violone o cimbali**. Op. V., Parte Prima. 3ª ed. Amsterdam: Jeanne Roger, c. 1723.

DALLA CASA, Girolamo. **Il vero modo di diminuir**. Veneza: Angelo Gardano, 1584.

DESCARTES, René. **Princípios da Filosofia** (1644). Traduzido por: João Gama. Lisboa: Edições 70, 2006.

ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo** (1984). Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FALCONIERI, Andrea. **Il primo libro di canzone, sinfonie, fantasie**. Nápoles: Pietro Paolini & Gioseppe Ricci, 1650.

FONTANA, Giovanni Battista. **Sonate**. Veneza: Bartolomeo Magni, 1641.

\_\_\_\_\_. **Sechs Sonaten**. Winterthur: Amadeus Verlag (Esther Zumbrunn), 1989.

FRESCOBALDI, Girolamo. **Toccate d'Intavolatura di Cembalo et Organo** (1615). Vol. 1. 3ª ed. Roma: Nicolò Borbone, 1637.

GUILLIAUD, Maximilian. **Rudiments de musique pratique**. Paris: Nicolas Du Chemin, 1554.

HÄNDEL, Georg Friedrich. **Sonata para flauta doce**. [HWV 367a]. Autógrafo, c. 1724.

\_\_\_\_\_. **Solos for a German Flute, a Hoboy or Violin**. Londres: John Walsh, c. 1733.

HASE, Wolfgang. **Gründliche Einführung in die edle Music oder Singe Kunst**.

Goslar: Nicolaus Duncker, 1657.

HESÍODO. Teogonia (séc. VIII a.C.): a origem dos deuses. Estudo e tradução: J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HUME, David. **Investigações sobre o Entendimento Humano e sobre os Princípios da Moral** (1748). Traduzido por: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dissertação sobre as Paixões** (1757). Traduzido por: Jaimir Conte. In.: *Revista Princípios*. Natal: vol. 18, n. 29, jan./jun., 2011, p. 371-399.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura** (1781). Traduzido por: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Estudo: Alexandre Fradique Morujão. 5ª Edição. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KAPSPERGER, Giovanni Girolamo. **Intavolatura di chitarone, Libro 4**. [S.l.:] Richard Civioli, 2002.

MARAIS, Marin. **La Gamme et Autres Morceaux de Symphonie**. Paris: Marin Marais, 1723.

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Hamburgo: Christian Herold, 1739.

MERULA, Tarquinio. **Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, Op.12**. Veneza: Alessandro Vincenti, 1637. **Scherzi musicali**. Veneza: Bartholomeo Magni, 1632.

MORLEY, Thomas. **A Plain and Easy Introduction to Practical Music**. Londres: Peter Short, 1597.

MOZART, Wolfgang Amadeus. **Sinfonia Haffner**. Autógrafo, 1782.

\_\_\_\_\_. **Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie VIII: Sinfonias**. Vol. 3, No. 35. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.

NEWTON, Issac. **Princípios Matemáticos da Filosofia Natural**: a lei de inércia (1687). Estudo e tradução: Raquel Balola. Dissertação (mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

ORTIZ, Diego. **Trattado de Glosas**. Roma: Valerio Dorico; Luigi Dorico, 1553.

PRAETORIUS, Michael. **Syntagmatis Musici**. Vol. 3. Wolfenbüttel: Michael Praetorius, 1619.

ROGNONI, Richardo. **Passaggi**. Veneza: Giacomo Vicenti, 1592.

ROST, Franz. **Rost Codex**. Vol. 1. Autógrafo [S.l.], c.1680-88.

SÃO GALO. **Antiphonarium Officii**. Monge Hartker de São Galo (copista). Manuscrito, c. 990-1000.

SELMA Y SALAVERDE, Bartolomé. **Canzonie, fantasie et correnti**. Veneza: Bartolomeo Magni, 1638.

SPADI DA FAENZA, Giovanni Battista. **Libro de passaggi ascendenti et descendenti**. Veneza: Alessandro Vincenti, 1624.

TURINI, Francesco. **Madrigali, Libro 1**. Venezia: Alessandro Vincenti, 1624.

VAN EYCK, Joncker Jacob. **Der Fluyten Lust-Hof**. Vol. 1. 2ª Edição. Amsterdam: Paulus Matthysz, 1649.

VIRGILIANO, Aurelio. **Il Dolcimelo**. Autógrafo [S.l.], c. 1600.

ZACCONI, Ludovico. **Prattica di musica**. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1596.

ZARLINO, Gioseffo. **Le Istitutioni Harmoniche**. Veneza: Gioseffo Zarlino, 1558.

## FONTES SECUNDÁRIAS

ARIÈS, P. & DUBY, G. **História da vida privada, vol. 3:** da Renascença ao Século das Luzes (1986). Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BITENCOURT, Daniella. **O Tempo na Filosofia de Aristóteles, primeiras impressões.** *Revista Filosofia Capital*. Brasília: vol. 11, n. 18, jan./dez., 2016, p. 103-107.

BURMESTER, Haroldo Roger Benghi. **Aspectos do *Stylus Phantasticus* nas Tocatas para tiorba de Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651).** Dissertação (mestrado). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.

CARNEIRO, Marcelo Carbone. **Considerações sobre a idéia de tempo em Sto. Agostinho, Hume e Kant.** *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v.8, n. 15, mar./ago., 2004, p. 221-232.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance (2003). Tradução: Fausto Borém. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n. 14, jul./dez., 2006, p. 05-22.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

CYPESS, Rebecca. **Curious and Modern Inventions:** Instrumental Music as Discovery in Galileo's Italy. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

DOMINGOS, Nathalia. **Tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597)* de Thomas Morley.** Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

ECO, Umberto. **Beleza e Arte na Estética Medieval** (1987). Traduzido por: Mário Sabino. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2010.

FIDALGO, António; GRADIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. Covilhã: Universidade Beira Interior – Portugal, 2015.

FREITAS, André de Sousa. **O tempo e sua relação com o indivíduo na filosofia ocidental**. *Revista Lóguia*. Itapeceira da Serra: ed. 002, jan., 2017.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental** (1960). Lisboa: Gradiva, 2001.

GUINEVERE, Elaine de Melo. **A temporalidade do pensamento em Descartes**. *Revista Índice – Revista Eletrônica de Filosofia*. Rio de Janeiro: vol. 02, n. 01, 1º sem., 2010, p. 13-30.

HOULE, George. **Meter in Music, 1600 – 1800**. Performance, Perception, and Notation. Indiana: Indiana University Press, 1987.

ITOKAZU, Ericka Marie. **Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa**. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

LEMOS, Maya Suemi. **Do tempo analógico ao tempo abstrato**: a música mensurata e a construção da temporalidade moderna. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 1, n. 35, jul., 2005, p. 159-175.

MAMMÌ, Lorenzo. **Deus cantor**. In: Aduato Novaes. (Org.). *Artepensamento*, São Paulo: Companhia das Letras, p. 43-58, 1995.

MARQUES, Juliana Bastos. **O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga**. *Revista de História (USP)*, v. 158. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1º sem., 2008, p. 43-65.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O Ritmo Musical na Cena Teatral**: a Dinâmica do Espetáculo de Teatro. Tese (doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

PACCHIONI, Giorgio. **Selva di Vari Precetti**. La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca. Vol. I: Elementi della Musica Figurata. Bologna: Orpheus Edizioni, 1995.

RIBEIRO, Bianca Gesuato Thomaz. **Do Tactus ao Pulso**: a rítmica de Gramani na confluência do tempo Sentido e Medido. Dissertação (mestrado). Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2017.

SACHS, Curt. **Rhythm and tempo: a study in music history**. Columbia University Press, New York, 1953.

SAPUNARU, Raquel Anna. **O conceito leibniziano de espaço: distâncias metafísicas e proximidades físicas do conceito newtoniano**. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora (1977). 2ª ed. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SOUZA, Luís Eduardo Ramos. **Sobre o idealismo em Kant e Berkeley**. *Studia Kantiana*. v. 12, n. 16, 2014, p. 52-64.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara**: Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

VILLAVICENCIO, Cesar. **Kairós e o *Mysterium Eloquente***: O Ser, a Música Retórica e a Realidade Contemporânea. [S.l: s.n], 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval (1989). Tradução: Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

INTERNET

CHIARONI, Vinícius. **Aurelio Virgiliano**. *Ricercata per Flauto, et Altri Instrumenti*. c. 1600 (interpretação e edição). Disponível em: <https://youtu.be/BL9ZiJE75i4>. Consultado em: 05/08/2020.

CHRISTIE'S. **Discípulo de Caravaggio**. Concerto da Câmara. c. 1615. Disponível em: [christies.com/lotfinder/Lot/pittore-caravaggesco-italiano-o-francese-circa-1615-4827165-details.aspx](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/pittore-caravaggesco-italiano-o-francese-circa-1615-4827165-details.aspx). Consultado em: 01/11/2019.

\_\_\_\_\_. **Discípulo nórdico de Caravaggio**. Um concerto. Séc. XVII. Disponível em: [https://www.christies.com/lotfinder/Lot/northern-follower-of-michelangelo-merisi-da-caravaggio-6152070-details.aspx?lid=3&sc\\_lang=zh](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/northern-follower-of-michelangelo-merisi-da-caravaggio-6152070-details.aspx?lid=3&sc_lang=zh). Consultado em: 01/11/2019.

LEEGENHOEK. **TOURNIER, Nicolas**. Concerto com três figuras. c. 1630. Disponível em: <https://www.leegenhoek.com/object-detail-page/809757/18740/concert-with-three-figures>. Consultado em: 01/11/2019.

NATIONAL GALLERY. **TER BRUGGHEN, Hendrick**. O concerto. c. 1626. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hendrick-ter-brugghen-the-concert>. Consultado em: 05/06/2020.

WIKIMEDIA. **DOU, GERRID/GERARD**. Velha senhora lendo a Bíblia. c. 1670. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard\\_Dou\\_-\\_Old\\_Woman\\_Reading\\_a\\_Book.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_Dou_-_Old_Woman_Reading_a_Book.jpg). Consultado em: 05/06/2020.

\_\_\_\_\_. **TER BRUGGHEN, Hendrick**. Menino cantor. 1627. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick\\_ter\\_Brugghen\\_-\\_Singing\\_Boy\\_-\\_WGA22184.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_ter_Brugghen_-_Singing_Boy_-_WGA22184.jpg). Consultado em: 10/08/2019.

## ANEXO

*Ricercata [V] per flauto, et altri Instrumenti (VIRGILIANO, c. 1600).*

The image displays a page of handwritten musical notation from a manuscript. The title, written in the upper left corner, is "Ricerca per Flauto, et altri Instrumenti." The notation is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The music is written in a dark ink on aged, slightly stained paper. The notation includes various note values, rests, and decorative flourishes, characteristic of the early Baroque period. The overall appearance is that of a historical musical score.

