

ARTIGO ORIGINAL

Tinctoris sobre as falsas concordâncias: um erro cometido por todos os compositores?

Matheus Rocha Grain 

Universidade Federal do Maranhão, Departamento de Música | São Luís, Maranhão, Brasil

Resumo: O presente artigo retoma a crítica de Tinctoris às falsas concordâncias presentes em composições de Guillaume Faugues, Antoine Busnoys e Firminus Caron. Objetiva-se analisar criticamente um ponto de vista histórico sobre os intervalos que atualmente chamamos de aumentados e diminutos na polifonia vocal do século XV. Para tanto, revisa-se três publicações musicológicas que tratam diretamente da questão: Berger ([1987] 2004), Urquhart (1999) e Bent (2001). Notando que as regras de contraponto não tratam da exclusão de um intervalo em particular, mas da correta ordenação dos elementos musicais na trama polifônica, conclui-se que as falsas concordâncias participam da realização do ideal da harmonia, uma vez que são elementos de diversidade necessários à consecução da variedade de razões que sustenta a chamada composição encantadora, o contraponto florido.

Palavras-chave: Contraponto, Harmonia, Polifonia do século XV, Consonância-dissonância, História da teoria musical.

Abstract: This article revisits Tinctoris' criticism to the false concordances present in compositions by Guillaume Faugues, Antoine Busnoys and Firminus Caron. The aim is to critically analyze a historical point of view on the intervals that we currently call augmented and diminished in 15th century vocal polyphony. To this end, three musicological publications that directly address the issue are reviewed: Berger ([1987] 2004), Urquhart (1999) and Bent (2001). Observing that the rules of counterpoint do not deal with the exclusion of a particular interval, but with the correct ordering of the musical elements in the polyphonic texture, it is concluded that false concordances participate in the realization of the ideal of harmony, since they are necessary elements of diversity to achieving the variety of reasons that sustain the so-called enchanting composition, the florid counterpoint.

Keywords: Counterpoint, Harmony, 15th century Polyphony, Consonance-dissonance, History of music theory.

Johannes Tinctoris (1435-1511) menciona, em seu tratado *De arte contrapuncti* (1477), obras de Guillaume Faugues (c. 1442-c. 1471), Antoine Busnoys (c. 1430-1492) e Firminus Caron (fl. 1460-1475). Nessa menção, Tinctoris ([1477] 2020, n. p.) afirma que os citados compositores cometem “erros evidentes” ao utilizarem relações *mi contra fa*,¹ nesse caso quintas diminutas, em suas composições. Visando uma compreensão do que se entende como “erro”, retoma-se aqui publicações de três musicólogos contemporâneos, Berger ([1987] 2004), Urquhart (1999) e Bent (2001). Berger e Urquhart endossam a crítica de Tinctoris e defendem que as quintas diminutas em questão não devem ser corrigidas na performance, uma vez que são resolvidas por graus conjuntos e por movimento contrário. Bent, entretanto, argumenta que, de fato, as quintas diminutas taxadas como “erros evidentes” devem ser corrigidas no ato da performance. Da revisão dessa discussão, procura-se evidenciar que o que se acusa como erro da quinta diminuta não está no intervalo em si mesmo, sua razão musical, mas em seu uso despropriado na arte do contraponto. Em outras palavras, argumenta-se que, no contraponto, nenhuma discordância deve ser excluída da trama polifônica em decorrência de suas qualidades substanciais. Conclui-se que as regras de contraponto tratam do uso ordenado e apropriado das discordâncias, e não de sua exclusão.

No trigésimo quarto capítulo do segundo livro do *De arte contrapuncti* ([1477] 2020, n. p.), intitulado “As discordâncias que eles chamam de ‘falsas concordâncias’ devem ser absolutamente evitadas” (*Quod discordantie quas “falsas concordantias” vocant omnino sunt evitande*), lemos que se deve evitar as concordâncias aumentadas ou diminuídas por um semitom, por isso chamadas de falsas. À primeira vista, o leitor pode ser levado à compreensão de que esses intervalos estavam ausentes nas composições, compreensão que é imediatamente confrontada:

Quem quer que seja rico em clara inteligência compreenderá muito facilmente que tudo o que escrevemos acima sobre a permissão e a ordenação de discordâncias não deve ser entendido como discordâncias que alguns chamam de “falsas concordâncias”. Pois, de fato, devemos evitar o falso uníssono, a falsa *diapente* [quinta], o falso *diapason* [oitava] e qualquer outra falsa concordância formada pela deficiência ou superabundância de um semitom maior. Pois o que é primeiro ensinado pelos mestres aos estudiosos é que não se deve admitir *Mi contra Fa* em concordâncias perfeitas. No entanto, encontrei muitas vezes o contrário em inúmeros compositores, mesmo entre os mais famosos, como em

¹ Sobre a solmização atribuída a Guido d’Arezzo e sobre as possibilidades de atribuições intervalares do *mi contra fa*, c.f. Grain (2023, p. 60-82) e Grain (2023, p. 585-593).

[Guillaume] Faugues [c. 1442-c. 1471] na missa *Le serviteur*, em [Antoine] Busnoys [c. 1430-1492] na *chanson Je ne demande* e também em [Firminus] Caron [fl. 1460-1475] numa *chanson* chamada *Helas*, tal como está claro aqui [Figuras 1, 2 e 3]. E, para ter certeza, quando vejo tais erros evidentes cometidos por tantos compositores, julgo que só podem ser desculpados por esta frase de Horácio, “sempre que o bom Homero acena com a cabeça” [*Quandoque bonus dormitat Homerus*], isto é, como expõe Acro, “sempre que um bom poeta erra” [*quandoque errat bonus poeta*]. Assim, não é de se estranhar que um bom músico também errará às vezes (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.).

Com a passagem, Tinctoris afirma que, seguindo os primeiros ensinamentos de mestres do passado, deve-se evitar relações *mi contra fa* em concordâncias perfeitas. Mesmo assim, as falsas concordâncias, isso é, aqueles intervalos que hoje podemos chamar de aumentados e diminutos, são postas em ato por diversos compositores, não excetuando os mais famosos em sua época. Se é notório o uso desses intervalos até entre os mais ilustres, como compreender a qualificação de “erro evidente”? Para pensar sobre essa questão, propõe-se uma revisão de textos dos musicólogos Berger ([1987] 2004), Urquhart (1999) e Bent (2001) que tratam diretamente da problemática.

1. Os pareceres de Berger ([1987] 2004) e de Urquhart (1999)

Berger ([1987] 2004, p. 95-97) comprehende que Tinctoris, com a passagem citada acima, intenta reformar a prática de seus contemporâneos que tolera choques entre notas pronunciadas *mi* e *fa*, tais como aquelas que formam intervalos aumentados e diminutos, que posteriormente passaram, também, a ser solfejados com nomes de notas fixas (a título de exemplo: a quinta Si e Fá, a quarta Fá e Si, a oitava Si e Si_b e a oitava Si_b e Si, todos pronunciados, na solmização, com as sílabas *mi* e *fa*). Se a proibição *mi contra fa* é significativa, Berger propõe uma investigação dos usos de quintas diminutas nas peças citadas por Tinctoris motivado pela pergunta: se estão erradas, por que essas aplicações são toleráveis? Essa tolerância, argumenta Berger, está no contexto, isso é, na maneira em que essas falsas concordâncias são preparadas e resolvidas. Convém aqui uma explicação acerca das figuras que contêm os excertos das peças citadas por Tinctoris. Essas figuras, às quais adicionamos uma proposição de solmização de modo a destacar relações *mi contra fa*, seguem a grafia exposta por Andre (2005), em que as letras maiúsculas sublinhadas representam os hexacordes utilizados na solmização proposta. As sílabas associadas a cada um dos hexacordes são grafadas em camadas

horizontais e em itálico. O sinal de “=” representa as mutações necessárias para a solmização.² As sílabas em vermelho destacam as relações *mi contra fa*.

No excerto da peça de Faugues (Fig. 1), a quinta diminuta (La-Mi,) precede uma terça maior (Si, Ré) nos compassos 11 e 12, isso é, “a dissonância é resolvida para uma consonância de tal forma que o *mi* sobe um semitom diatônico e o *fa* desce um semitom diatônico” (Berger, [1987] 2004, p. 97) – resolução que Bent (2002, p. 86) chama de “cadênciā de dupla-sensível” (*double-leading-cadence*).

FIGURA 1 – Excerto de *Le serviteur*, Guillaume Faugues, conforme apresentado em Tinctoris, com uma proposição de solmização.

Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2002, p. 96)

Na peça de Busnois mencionada por Tinctoris (Fig. 2), a chamada resolução de dupla-sensível é mais complexa, conforme a interpretação de Berger:

² Chama-se mutação quando há uma nota comum, ou pivô, na troca entre dois hexacordes. Se tomarmos como exemplo o contorno melódico de oitava Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó, pode-se utilizar a solmização *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa*, pois a solmização foi iniciada no hexacorde *naturale e*, da necessidade de pronunciar a nota Si, que não consta no hexacorde *naturale*, foi necessária uma mutação para o hexacorde *durum* através da nota A, comum a ambos hexacordes. Em contrapartida, chama-se “*disiuncta* [...] uma transição violenta de um hexacorde para outro onde nenhuma mutação é possível, i.e., quando não existe uma nota pivô entre o antigo e o novo hexacordes” (Bent, 2002, p. 70). Zager (1987, p. 9) destaca, a partir dos tratadistas Johannes Cochlaeus, em *Tetrachordum musices* (1511), e Hermann Finck, em *Practica musica* (1556), que a mutação só deve ser feita quando estritamente necessária, visto que quanto menor o número de mutações, mais cômoda será a ação do cantor. Para mais informações, c.f. Grain (2023, p. 282-305).

Em Busnois [Fig. 2], pode-se compreender que Mi-Si, resolve tanto para Dó-Lá quanto para Fá-Lá: na parte superior, as duas colcheias que sucedem o Si, dissonante são meramente uma antecipação ornamental da resolução, e na parte inferior, a resolução é atrasada por uma pausa de semínima e, talvez, também pela semínima seguinte. Se assumirmos que a resolução é Fá-Lá, a lição depreendida de Busnois é a mesma daquela de Faugues, ou seja, a discordância deve ser resolvida para uma consonância onde o *mi* suba um semitom e o *fa* desça um semitom. Se a resolução for Dó-Lá, pode-se dizer que a condição pode ser atenuada, pois resolve-se em uma consonância em que apenas uma das vozes dissonantes deve ser resolvida corretamente (o *fa* um semitom para baixo ou o *mi* um semitom para cima). Em qualquer dos casos [Dó-Lá ou Fá-Lá], a resolução pode ser atrasada por notas pertencentes ao contraponto diminuído e até mesmo por pausas (Berger, [1987] 2004, p. 97).

FIGURA 2 – Excerto da *chanson Je ne demande*, Antoine Busnoys, conforme apresentado em Tinctoris, com uma proposição de solmização.

Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2002, p. 96)

Dando continuidade ao seu argumento, Berger ([1987] 2004, p. 97) comprehende que, na peça de Caron citada por Tinctoris (Fig. 3, c. 1), a primeira quinta diminuta (Mi-Si,) resolve, após a intervenção de uma semínima na voz inferior e outra na voz superior, em Fá-Lá. A segunda quinta diminuta (c. 4), também Mi-Si,, de certa maneira, resolve em Lá-Lá após a intervenção de uma pausa de mínima na voz inferior. Sendo assim, chama a atenção que, nesse segundo momento, haveria uma cláusula *bassizans* na voz inferior (Mi→Lá, c. 3-4).

FIGURA 3 – Excerto de *Helas*, Firminus Caron, conforme apresentado em Tinctoris, com uma proposição de solmização.

Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2002, p. 96)

Com essas quatro quintas diminutas (figuras 1, 2 e 3), Berger depreende uma “regra geral” que entra em discordância com a definição de contraponto simples exposta pelo próprio Tinctoris, que, como veremos, determina que a dissonância só é adicionada no contraponto diminuído:

uma discordância *mi-contra-fa* será tolerada, mesmo no contraponto simples, desde que seja seguida por uma consonância com pelo menos uma, e de preferência ambas, das notas dissonantes devidamente resolvidas (isto é, o *mi* indo para um semitom diatônico acima e/ou o *fa* indo para um semitom diatônico abaixo). A resolução pode ser atrasada por notas pertencentes ao contraponto diminuído ou por uma pausa (Berger, [1987] 2004, p. 97).

Voltando ao *De arte contrapuncti* de Tinctoris, destaca-se o capítulo 35 do livro II, “Sobre o evitar das concordâncias perfeitas que se tornam imperfeitas ou supérfluas pelo semitom cromático” (*De concordantias perfectis que vel imperfecte vel superflue per semitonum cromaticum fiunt evitandis*). Aqui, o assunto das falsas concordâncias é continuado dando destaque às relações *mi contra fa* formadas a partir de semitons cromáticos (tais como: a quinta Fá e Dó♯, a quarta Dó♯ e Fá, a oitava Dó e Dó♯ e a oitava Dó♯ e Dó). Assim como ocorre na citada passagem do capítulo 34, Tinctoris informa que as falsas concordâncias formadas com semitons cromáticos devem ser evitadas, apesar de serem usadas por “quase todos os compositores” em conclusões em peças com três ou mais vozes:

Concordâncias perfeitas que se tornam imperfeitas ou supérfluas através do semitom cromático, isto é, através da alteração, também devem ser evitadas, embora eu saiba por experiência que quase todos os compositores também as usam em composições em três ou mais partes na semibreve ou na mínima ou a maior parte de uma nota que define o compasso e imediatamente antes de uma conclusão [uma cadênci], como aqui se segue [Fig. 4] (Tinctoris, [1477] 2020, 2.35).

O texto é ilustrado por um trecho musical a três vozes que se assume, conforme Bent (2001, p. 105), ser do próprio Tinctoris (Fig. 4). Berger ([1987] 2004, p. 100) afirma que a relação *mi contra fa* (Fig. 4a) é tolerada pois serve à fórmula cadencial presente nos compassos 2 e 3, em que a oitava (Ré-Ré), uma consonância perfeita, é precedida pela consonância imperfeita mais próxima, uma sexta maior (Mi-Dó♯). O cumprimento da causa de beleza³ nesse caso não resultaria em nenhum problema

³ Sobre os termos causa de beleza (*causa pulchritudinis*) e causa de necessidade (*causa necessitatis*), c.f. Grain (2023, p. 264-282).

não fosse a voz superior, que, ao apresentar um Sol, se choca com o Dó \sharp necessário para a realização da cláusula *cantizans*, formando a relação *mi contra fa*. A partir da análise dos casos citados por Tinctoris vistos anteriormente (figuras 1, 2 e 3), Berger comprehende que o *mi contra fa* (Dó \sharp -Sol, c.2) é tolerado pois é procedido por uma terça menor (Ré-Fá), resolução que foi ornamentada por uma colcheia, um Si \natural interposto na voz intermediária, onde o *mi* sobe um semitom, ou seja, a nota Dó \sharp passa pela nota Si antes de alcançar a nota Ré. A presença desse intervalo harmônico de quinta diminuta em uma passagem que se supõe ser de Tinctoris ganha ainda mais autoridade ao notarmos que o Dó \sharp do segundo compasso foi explicitamente notado, isso é, a alteração não dependia da leitura informada do cantor experiente, pois a intenção do compositor foi manifestamente grafada.⁴

FIGURA 4 – Uso da relação *mi contra fa* conforme Tinctoris.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2004, p. 99-100)

Comentando agora a passagem do compasso 6 para o 7, nota-se um intervalo harmônico surpreendente: uma oitava supérflua (Fig. 4b). Para que a oitava (Lá-Lá) seja alcançada por um semitom inferior, adiciona-se um sustenido na nota Sol. Entretanto, no compasso 6, na relação *mi*

⁴ Sobre a notação subtendida e sobre a capacidade do cantor informado de depreender inflexões não escritas, c.f. Grain (2023, p. 264-282).

contra fa (isto é, Sol contra Sol \sharp), o Sol da voz intermediária não deve receber inflexão, pois, se assim acontecesse, o primeiro Sol deste compasso também receberia inflexão, e isso colocaria em risco o bom contraponto: redundaria em um trítongo vertical com a voz grave (Ré-Sol \sharp) e um salto melódico de trítongo na voz intermediária (Sol \sharp →Ré). Assim como a relação *mi contra fa* da figura 4a, a oitava supérflua da figura 4b é precedida e sucedida por consonâncias e se encontra na parte secundária de divisão. É relevante notar que Bent (2001, p. 114), assim como Berger, entende que o Sol da voz aguda (c. 6) deve receber inflexão para realizar a cadência através de um semitom inferior. Entretanto, vale notar uma alternativa: a opção por um Si \flat na voz grave realiza a cadência por um semitom superior, uma cláusula *tenorizans* (Si \flat →Lá). Com isso, a causa de beleza seria realizada sem recorrer à *musica ficta*, o que é preferível.⁵ Além disso, com essa opção, a oitava supérflua é mitigada sem ferir o movimento cadencial. Isso posto, pode se indagar se essa oitava supérflua (Fig. 4b) foi pretendida por Tinctoris ou se foi uma decorrência editorial.

Retomando a questão das quintas diminutas em Faugues, Busnoys e Caron, e concordando em certa medida com os argumentos publicados por Berger em 1987, Urquhart (1999, p. 371) pondera: “Tinctoris não parece aprovar de forma alguma as quintas diminutas harmônicas, mas suas declarações simplesmente ajudam a confirmar seu uso pelos compositores” (Urquhart, 1999, p. 371). Tal como Berger, Urquhart questiona se essas quintas diminutas eram, de fato, pretendidas pelos compositores, ou seja: esses intervalos deveriam ou não ser corrigidos através de inflexões subentendidas? A leitura que Berger faz de Tinctoris leva à conclusão de que essas quintas diminutas estavam de acordo com as expectativas do contraponto, não exigindo correção vertical pois serviam à realização cadencial. Em direção semelhante, Urquhart (1999, p. 380) argumenta que quintas diminutas pertencem ao tecido composicional quando resolvidas por semitom e “para dentro”, isso é, se a resolução do *fa* for descendente e a do *mi* ascendente. Entretanto, Berger e Urquhart parecem não considerar dois aspectos. Um deles é a posição das quintas diminutas na primeira parte da divisão (*arsis*), tal como aparecem nos casos de Faugues e Busnoys (figuras 1 e 2), e o outro é a aproximação da dissonância por salto, tal como aparece no caso de Caron (Fig. 3). No excerto musical que se

⁵ Sobre o princípio que dita que a *musica ficta* só deve ser utilizada nos momentos em que a *musica recta* não pode ser aplicada, c.f. Grain (2023, p. 264-282).

assume ser do próprio Tinctoris comentado por Berger (Fig. 4.a, c. 2-3), vemos que a quinta diminuta não está na parte primária da divisão e que é precedida e sucedida por consonâncias em graus conjuntos, compreendendo aqui o Si \sharp como nota ornamental que se interpõe à resolução *mi-fa* do Dó \sharp até o Ré. No caso da oitava supérflua (Fig. 4b, c. 6-7), novamente o intervalo não está na parte primária da divisão e intermedia consonâncias, e pode se indagar, como argumentado, se de fato há necessidade para essa falsa concordância. Sendo assim, Berger e Urquhart não destacam a profunda diferença sintática e de tratamento da quinta diminuta dos casos de Faugues, Busnoys e Caron em relação aos usos prescritos pelas regras de contraponto expostas, textualmente e musicalmente, em Tinctoris.

Antes de comentar o parecer de Bent (2001) sobre a questão, vale reler, visando adensar a discussão, a definição de *contrapunctus* proposta por Tinctoris no primeiro capítulo de seu *De arte contrapuncti* (1.1):

Como estamos prestes a dar atenção ao contraponto, convém, primeiro, saber o que é e de onde vem até nós. O contraponto, portanto, é uma harmonia [*concentus*] moderada e racional resultante da disposição de uma voz [*vox*] contra outra. É chamado “contraponto” [*contrapunctus*] pois deriva de “contra” e “ponto”, é constituído de uma nota colocada contra outra, como se um ponto contra outro. Assim, todo contraponto é feito a partir da mistura de vozes [*mixtura vocum*]. Essa mistura soa docemente junto aos ouvidos e, portanto, é uma concordância [*concordantia*], ou discorda duramente, e então é uma discordância [*discordantia*] (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.).

Adiante neste mesmo capítulo, Tinctoris prescreve como as discordâncias devem ser adicionadas: “no contraponto, as concordâncias são o principal elemento, enquanto as discordâncias são ocasionalmente permitidas” (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.). Continuando esse assunto no livro seguinte, Tinctoris (2.20) afirma que existem dois tipos de contraponto, o simples (*simplex*) e o diminuído (*diminutus*). Esse último é metaforicamente chamado de “florido” (*floridus*), pois “assim como uma diversidade de flores produz campos encantadores, uma variedade de razões [*proportione*]⁶ oferece o contraponto mais agradável” (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.). No capítulo 23, lemos que

⁶ Destaca-se que na versão em inglês do *De arte contrapuncti* (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.) o termo latino *proportione* é traduzido como proporção (*proportion*), e não como razão (*ratio*). Para uma discussão sobre significados e possíveis traduções dos termos latinos *porportionio* e *proportionalitas* (e suas declinações), c.f. Grain (2023, p. 90-138).

“no contraponto simples, porém, as discordâncias são simplesmente e absolutamente proibidas, mas no diminuído são ocasionalmente permitidas de forma moderada” (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.). A moderação exigida diz respeito ao princípio de que as discordâncias devem ser precedidas e sucedidas pelas concordâncias mais próximas, conforme lemos no capítulo 33 do segundo livro, “Sobre a ordenação de qualquer discordância” (*De ordinatione cuiuslibet discordantie*):

A ordem de qualquer discordância, no entanto, é que, independentemente se ascendente ou descendente, sempre deve estar localizada após qualquer uma das concordâncias mais próximas a ela, como uma segunda após um uníssono ou uma terça, uma quarta após uma terça ou uma quinta, uma sétima após uma quinta ou uma oitava, e assim com as outras. E embora muito raramente, uma concordância à distância de um ou dois graus seguirá essa mesma discordância (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.).

Como vimos, Tinctoris afirma que essa ordenação das discordâncias não contempla as falsas concordâncias – as concordâncias que são aumentadas ou diminuídas pela superabundância ou deficiência de um semitom, cromático ou não. Essas falsas concordâncias constituem a relação *mi contra fa*, que, seguindo os ensinamentos dos mestres do passado, deve ser evitada. Entretanto, vimos também que Tinctoris diz encontrar relações *mi contra fa* em composições de Faugues, Busnoys, Caron e “inúmeros compositores”. Além disso, retomaram-se os pareceres dos musicólogos Berger e Urquhart que compreendem que Tinctoris reconhece a existência dessas falsas concordâncias no repertório e que elas devem, de fato, ser executadas, isso é, não demandam correção subentendida, visto que o *mi* resolve ascendente e o *fa* descendente. Vejamos agora o parecer de Bent sobre a questão.

2. O parecer de Bent (2001)

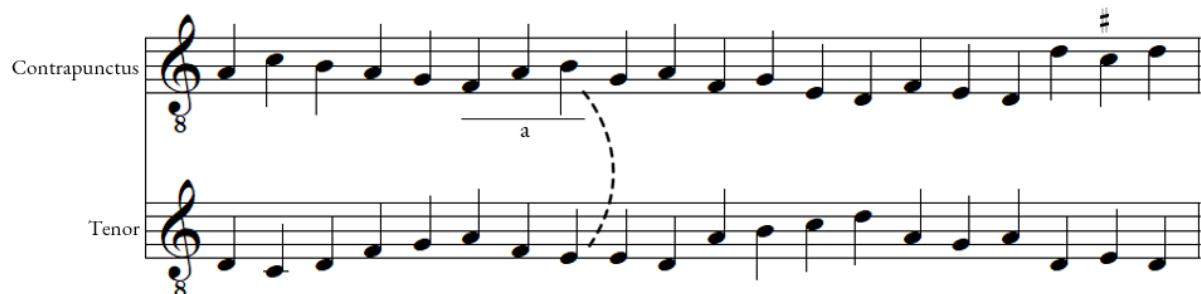
Em seu estudo intitulado “*On False Concords in Late Fifteenth-Century Music: Yet Another Look at Tinctoris*”, Margaret Bent (2001, p. 66-69) destaca que, para Tinctoris, a discordância é admitida apenas no contraponto diminuído, seguindo uma série de regras e expectativas. Reduzidos os ornamentos do contraponto diminuído, obtém-se “díades adjacentes sucessivas ensinadas como modelos gramaticais e legítimas sucessões de intervalos”. Esses modelos, informados pelo ensino dos

teóricos do período em questão, constituem a lente pela qual se determina a qualidade das notas dissonantes. Munido dessa lente, o analista pode ajuizar sobre as “expectativas a serem cumpridas, frustradas, contornadas ou manipuladas” que são postas em ato na realização artística. Em outras palavras, o “contraponto básico” constitui o “princípio” que permite a intelecção da “interpretação flexível” e “alargamento dos usos” presentes na composição. Fundamentando seus argumentos, Bent (2001, p. 72-73) menciona passagens do *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476), de Tinctoris, que também são tratadas, e mais extensamente, por Berger ([1987] 2004).

Nessas passagens, Tinctoris expõe o argumento de que a necessidade de coerência vertical supera a necessidade de coerência horizontal. Para preservar essa coerência vertical, admite-se trítonos melódicos tanto utilizando somente o domínio da *musica recta* quanto recorrendo à *musica ficta*:

Não se deve esquecer, entretanto, que na canção composta, para que um *fa* contra um *mi* não aconteça em uma concordância perfeita, ocasionalmente é necessário o uso de um trítono [melódico (Fig. 5a)]. Então, isso significa que um *Si*, normalmente deve ser cantado para evitar o trítono [melódico], mas onde *mi* deve ser cantado, acredito que o sinal de *b durum*, ou seja, o *b quadratum* [*Si*], deve ser precedido, como é provado aqui [Fig. 5] (Tinctoris apud Berger, [1987] 2004, p. 119).

FIGURA 5 – Tolerância do trítono melódico em favor da coerência vertical segundo Tinctoris.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2004, p. 119)

Nesse caso (Fig. 5a), visando adequação melódica, o editor moderno poderia ser impelido a utilizar o *b* na nota *Si* para evitar o contorno melódico de trítono que não continua o movimento ascendente até a nota *Dó*. Tinctoris, entretanto, instrui a elevar o trítono melódico para que o intervalo perfeito vertical, *Mi-Si*, permaneça perfeito, atendendo, assim, à causa de necessidade. Berger ([1987] 2004, p. 119), lendo Tinctoris, exprime a preferência pela coerência vertical ante a

horizontal no contraponto da seguinte maneira: “quando se deve escolher entre duas relações não-harmônicas, uma melódica e outra vertical, deve-se corrigir a última”. Essa mesma premissa servia à música com acidentes na armadura de clave:

Além disso, deve-se saber que, não apenas em tons regulares [*tonis regularibus*] e na música verdadeira [*musica recta*], mas também em tons irregulares [*irregularibus tonis*] e na música fictícia [*musica ficta*] devemos evitar o trítongo e usá-lo nas maneiras fornecidas anteriormente nos exemplos citados acima, como podemos ver aqui [Fig. 6a] (Tinctoris apud Berger, [1987] 2004, p. 119).

FIGURA 6 – Preferência vertical sobre horizontal segundo Tinctoris.

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Contrapunctus' and the bottom staff is labeled 'Tenor'. Both staves are in common time. The key signature for the Contrapunctus staff is G major (one sharp), while the Tenor staff is in G minor (one flat). The Tenor staff has a bracket labeled 'a' under a note. A dashed arrow points from this note to the Contrapunctus staff, indicating a vertical relationship.

Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2004, p. 120)

Assim como no caso anterior citado por Tinctoris, na figura 6a o editor poderia considerar pronunciar a nota a da voz superior com a sílaba *fa* para evitar o trítongo melódico (Mi♭→Lá). Essa correção, entretanto, formaria um intervalo de oitava diminuta com a nota Lá do tenor, ação que iria na contramão da causa de necessidade que estabelece que intervalos perfeitos devem permanecer perfeitos. Berger ([1987] 2004, p. 120-121), então, interpreta que, nessas situações (Fig. 5 e 6), deve-se optar pelo “menor dos males” de modo a preservar a perfeição vertical do contraponto, mesmo que isso implique a não-correção imediata de uma relação *mi contra fa* horizontal.

Ingressando no debate posto por seus contemporâneos, Bent (2001, p. 73-74) destaca que compartilha com Berger o entendimento da primazia do vertical sobre o horizontal no contraponto. Urquhart, entretanto, menciona as mesmas passagens supracitadas de Tinctoris para defender o contrário: a primazia horizontal sobre a vertical. Isso porque Urquhart, na leitura de Bent (2001, p. 74), “acredita que os cantores aplicaram a primazia melódica sobre as considerações harmônicas com base no fato de que não se poderia esperar que respondessem ao que podiam ouvir, mas não ver”, pois os executantes disporiam apenas de suas respectivas partes transcritas. Bent (2002, p. 4), por outro lado, defende que os cantores informados eram capazes de decodificar as “intenções dos compositores”, ao menos “no que diz respeito à correção essencial de intervalos perfeitos e à aproximação adequada desses intervalos”. Sendo assim, mesmo com a prática da notação subtendida, a construção do contraponto permite a correção das linhas melódicas no ato da interpretação ainda que o cantor não dispusesse da partitura em grade.⁷ Se opondo às interpretações de Bent, do ponto de vista de Urquhart haveria um descompasso nas intenções subentendidas dos compositores e a realização dessas na interpretação: “Urquhart limita a preferência de Tinctoris por quintas perfeitas verticais ao ensino de contraponto direcionado aos compositores, tratando a proibição frequentemente declarada de *mi contra fa* como uma regra projetada não para cantores, mas para compositores” (Bent, 2001, p. 76).

Bent (2001, p. 76), contudo, insiste que, em Tinctoris, a proibição *mi contra fa* é associada tanto aos verbos cantar (*cantare*) e pronunciar (*pronuntiare*) quanto ao verbo escrever (*penere*). Isso implica que não só o compositor deve adicionar o choque das sílabas *mi* e *fa* de maneira informada, mas cabe ao cantor reconhecer as expectativas e normas do contraponto para, oportunamente, mitigar ou realizar os intervalos aumentados e diminutos, harmônicos ou melódicos. Por outro lado, e nos reconduzindo ao debate já iniciado, Bent (2001, p. 77) recorda que, no *De arte contrapuncti* (1477), Tinctoris “aborda explicitamente os compositores, dizendo-lhes o que evitar e reclamando sobre anomalias em composições específicas de compositores nomeados. Ele não está abordando as soluções dos cantores para os problemas compostos, mas sim os problemas que os compositores

⁷ Para mais informações sobre o entendimento de Bent (2002) sobre a capacidade do cantor decodificar as intenções subentendidas do compositor, c.f. Grain (2023, p. 264-282).

impuseram aos cantores”. Essa distinção, da capacidade do cantor de realizar a notação subentendida e os erros da composição que se impõem ao intérprete, é, conforme Bent, fundamental para a compreensão do comentário de Tinctoris às composições de Faugues, Busnoys e Caron – ponto fundamental que não é adequadamente considerado na leitura de Urquhart.

Tratando da menção que Tinctoris faz às peças de Faugues, Busnoys e Caron, Bent (2001, p. 89-91) comprehende que os comentaristas recentes depreendem que “Tinctoris relutantemente tolera o som de quintas diminutas [...] como exceções à proibição que ele acabou de dar, ou, geralmente, que Tinctoris está admitindo que tais quintas diminutas eram comumente cantadas e ouvidas na prática, apesar de sua proibição”. Diante disso, Bent recorda que Tinctoris não abre exceções ao estabelecer textualmente, como vimos, que o uso das falsas concordâncias deve ser absolutamente evitado. Mas o que se entende como uso? Se Tinctoris assumiu que as falsas concordâncias pudessem “simplesmente ser corrigidas pelos intérpretes, e que os compositores e intérpretes esperavam que fossem corrigidas, por que [Tinctoris] precisou fazer tanto alarde e por que ele não disse que elas poderiam e seriam corrigidas?” (Bent, 2001, p. 90-91). Essa questão abre espaço para outras: as relações *mi contra fa* deveriam ser corrigidas pelo cantor? Se não fossem corrigidas, poderiam ter bom efeito e participar da realização do contraponto? Os compositores citados estavam deliberadamente se opondo à proibição *mi contra fa*? Questões desse tipo dependem de algumas considerações. Uma delas é a mencionada posição métrica das quintas diminutas na primeira parte da divisão (*arsis*), um lugar não usual e que faria prontamente inteligível a qualificação de “erro eminent” dada por Tinctoris. Esse aspecto justifica a interpretação de que “os compositores são nomeados e envergonhados por compor na música situações em que o intérprete pode, de fato, não fazer a correção, pelo menos a princípio, ou [situações] em que a correção necessária do intervalo não ocorre naturalmente e cria alguma outra infelicidade” (Bent, 2001, p. 91). Os destaque de Bent passam pelo reconhecimento de que, ao comentar os casos de Faugues, Busnoys e Caron, Tinctoris não necessariamente esperava que os executantes cantassem as quintas diminutas, ou que, ao menos, esperava que tentassem corrigi-las:

Tinctoris assumiu que os compositores pretendiam que esses intervalos soassem? Novamente, não necessariamente; sua reclamação é que os compositores não pensaram nas

consequências de tal correção e arriscaram que os intervalos faltosos soassem. O que há na maneira como essas passagens são compostas que pode causar problemas para o intérprete e, na verdade, para o ouvinte, que pode torná-las difíceis de corrigir? A correção das quintas através de um bemol na voz grave está fora de questão aqui e causaria problemas piores; se a voz superior fosse corrigida, os cantores precisariam, nos exemplos de Faugues e Caron, naturalizar a assinatura do bemol e fazer um cadencial *mi-fa* sensível na parte superior, em vez de um *fa-mi* no tenor (Bent, 2001, p. 92).

Bent é bastante sintética ao salientar o que ocorreria se corrigíssemos a voz inferior. Comentando um pouco mais, se voltarmos às figuras 1, 2 e 3, notaremos que não podemos corrigir as relações *mi contra fa*, nesse caso quintas diminutas, ao adicionar um bemol na voz inferior pois “causaria problemas piores”. No excerto de Faugues (Fig. 1), a utilização de um Lá, na voz inferior (c. 11) redundaria em um contorno melódico de quarta aumentada descendente (Ré→Lá). Além disso, o Lá, que seria pronunciado *fa* pois corresponderia à quarta nota do hexacorde iniciado em Ré, ascenderia ao invés de manter a expectativa de que as notas pronunciadas *fa* tendem a descer. Semelhantemente, no caso de Busnoys (Fig. 2), a opção pelo Mi, no compasso 4 redundaria na quebra da resolução *mi-fa* na voz inferior, enquanto a voz superior adequadamente realiza a resolução *fa-mi*. No caso de Caron (Fig. 3), no primeiro compasso, a escolha por um Mi, comprometeria o movimento cadencial, assim como no quarto compasso, que resultaria, também, em um salto de quarta aumentada (Mi→Lá), ainda que mediado por uma pausa.

Essas considerações de Bent (2001, p. 92) estimulam a distinção entre a realização de progressões bem escritas, apropriadas para o bem soar e à performance, e entre progressões faltosas, que dificultam a correção no ato da performance e não soam bem. Retomando o parecer dos “comentadores recentes”, Bent acrescenta que a conclusão de que as quintas diminutas não devem ser corrigidas ignora, a despeito de outras passagens do *De arte contrapuncti*, a prescrição de Tinctoris de que o uso das falsas concordâncias é ainda mais regrado que o uso das discordâncias. Bent continua com a informação indispensável, e que é ignorada por Berger e Urquhart, de que Tinctoris, ao citar excertos de peças de compositores no *De arte contrapuncti*, não transcreve a textura completa dos casos em discussão, mostrando ao leitor apenas duas vozes de peças com três ou quatro vozes – e são as versões reduzidas os objetos de análise de Berger e Urquhart (figuras 1, 2 e 3).

Agora com auxílio de Bent (2001, p. 98), voltemos à peça de Faugues. O caso citado é um excerto (c. 71-83) do *Gloria* da missa *Le serviteur*, uma composição a quatro vozes (Fig. 7), das quais Tinctoris transcreve apenas as duas mais graves (Fig. 1). Assim como no comentário de Tinctoris, encontram-se resoluções melódicas *fa-mi*, nesse caso *Mi*→Ré, nos compassos 74-75 e 79-80, conforme figuras 7a e 7b. Nota-se que essas resoluções não contradizem as regras de contraponto, pois, no compasso 74, o *Mi* não forma dissonância com as outras partes. Nos compassos 79-80, não há salto para a dissonância (c. 79) e, no compasso 80, o *Mi* na primeira parte da divisão é sustentado por uma ligadura de dissonância que resolve descendente e por grau conjunto. Nesse caso (Fig. 7b), em que as regras de contraponto são realizadas, temos uma cadênciapor um semitom superior (*Mi*→Ré), isso é, a oitava (Ré-Ré) é alcançada por um semitom em uma das vozes ao ser precedida por uma décima menor (Dó-*Mi*).

No caso dos compassos 81-82 (Fig. 7), aqueles comentados por Tinctoris, nota-se que a observação da textura completa, ou seja, das quatro vozes, faz toda a diferença. Considerando apenas as duas vozes mais graves, Tinctoris, Berger e Urquhart defendem que a suposta quinta diminuta (Lá-*Mi*) não demanda correção (Fig. 7c). Contudo, levando em conta que a voz superior executa o giro melódico Ré-Dó-Ré, depreende-se que tais notas devem ser pronunciadas *fa-mi-fa* (isso é, Ré-Dó#-Ré), seguindo expectativas de interpretação do cantor informado.⁸ Sendo assim, o *Mi* não é necessário para o movimento cadencial, pois a oitava (Ré-Ré, c. 82) é adequadamente aproximada pela consonância imperfeita mais próxima, a sexta maior (*Mi*-Dó#). Sexta maior que possibilita a mitigação da relação *mi contra fa* nas duas vozes graves na primeira da parte da divisão (*arsis*) ao realizar a cadênciapor um semitom inferior. Na segunda parte da divisão (*thesis*), a quinta aumentada resultante (Fá-Dó#) é também uma relação *mi contra fa*. Essa concordância, que se torna falsa pela superabundância de um semitom cromático, decorre de uma ornamentação na linha do *altus* (Fig. 7d), isso é, decorre de uma antecipação e se encontra na parte fraca da divisão. Nota-se, com isso, que o caso não é propriamente sancionar ou proibir uma relação *mi contra fa*

⁸ Sobre a expectativa de que, em contornos melódicos em que uma nota desce um tom e, em seguida, ascende para a nota inicial, como nos casos Sol-Fá-Sol, Ré-Dó-Ré e Lá-Sol-Lá, deve-se utilizar a pronúncia *fa-mi-fa*, isso é, tais contornos devem ser cantados Sol-Fá#-Sol, Ré-Dó#-Ré e Lá-Sol#-Lá, c.f. Grain (2023, p. 264-282).

excepcional (Fá-Dó♯, c. 81), mas sim apreciar a trama de todas as vozes envolvidas em adequação à gramática contrapontística.

FIGURA 7 – Compassos 71-83 do *Gloria* da *Missa Le serviteur*, Guillaume Faugues.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 98)

Passando para o caso da *chanson Je ne demande*, de Busnoys, Bent (2001, p. 99) afirma que o excerto “não pode ser apropriadamente compreendido” sem as duas vozes, *tenor* e *contratenor II*, que foram suprimidas na transcrição de Tinctoris (Fig. 2). Analisando todas as quatro vozes dos compassos 19-23 (Fig. 8), nota-se que as linhas até então suprimidas impelem à conclusão de que a quinta diminuta do compasso 22 (Fig. 8a) deve ser mitigada, através de um Mi♭ no *Contratenor I*, por dois motivos: o primeiro, que ressoa a argumentação anterior em relação ao *Le serviteur*, de Faugues (Fig. 7), é que, se o Mi não receber inflexão, haveria uma quinta diminuta (Mi-Si♭) na primeira parte da divisão; o segundo e ainda mais convincente motivo é a inflexão explicitamente notada no Mi do *Contratenor II*, que, para evitar uma oitava falsa, uma relação *mi contra fa*, exige a inflexão do Mi do *Contratenor I* (Fig. 8b). Também como no caso de Faugues, a relação *mi contra fa* resultante, agora uma quarta aumentada entre *Contratenor II* e *Cantus* (Mi♭-Lá), é uma antecipação (Fig. 8c) e se encontra na parte fraca da divisão.

FIGURA 8 – Compassos 19-23 de *Je ne demande*, Antoine Busnoys.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 99)

Seguindo para o terceiro caso comentado por Tinctoris, Bent (2001, p. 100) informa que os manuscritos sobreviventes do século XV da peça *Helas*, de Firminus Caron, exibem uma composição a três vozes (Fig. 9). Entretanto, há uma outra versão que contém uma quarta voz (Fig. 10), publicada no início do século XVI na coleção *Harmonice Musices Odhecaton* (1501), editada por Ottaviano Petrucci (1466-1539). É improvável, diz Bent, que a versão com 4 vozes circulasse na década 1470, levando à suposição que a versão citada, e reduzida, por Tinctoris é a de três vozes. Em ambas as versões, encontram-se duas quintas diminutas que, na leitura de Tinctoris e dos musicólogos Berger e Urquhart, devem ser mantidas. Relendo as passagens com as vozes adicionais, nota-se que, em ambas as versões, a quinta diminuta do compasso 42 (Mi-Si \flat) deve ser corrigida visto a sua posição na primeira parte da divisão (figuras 9a e 10a) – correção que poderia ser depreendida com a transcrição para duas vozes presente no *De arte contrapuncti*. Além disso, a expectativa de que as notas pronunciadas *mi* tendem a subir endossa o argumento em favor do Si \sharp no compasso 42.

A partir da argumentação de Bent (2001, p. 101), nos compassos 45-46, na versão a três vozes, também deve-se optar pelo Si \sharp para evitar a relação *mi contra fa* com o Mi (Fig. 9b). Essa opção não compromete o movimento cadencial, pois a oitava (Lá-Lá) é alcançada por um semitom inferior na voz aguda (Sol \sharp →Lá), inflexão subentendida dado o giro melódico das notas Lá-Sol-Lá, que devem ser pronunciadas *fa-mi-fa*. Na versão em quatro partes, a voz grave não executa o Mi no compasso 45. Entretanto, o Si \sharp continua necessário pois, caso contrário, formaria uma sexta

aumentada, uma relação *mi contra fa* ou uma falsa concordância, com o Sol sustenido da voz aguda (Fig. 10b).

FIGURA 9 – Compassos 42-46, versão 3 vozes de *Helas*, Firminus Caron.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 101)

FIGURA 10 – Compassos 42-46, versão 4 vozes de *Helas*, Firminus Caron.



Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 101)

Defendendo a posição de que essas quintas diminutas (figuras 7, 8, 9 e 10) comentadas por Tinctoris devem ser corrigidas, Bent sintetiza sua contraposição:

Os comentaristas modernos estão divididos sobre como essas progressões podem ser racionalizadas. Karol Berger e Peter Urquhart concluíram que Tinctoris esperava que pelo menos essas quintas diminutas sassem como tal – que elas não deveriam ser corrigidas. Eles não distinguem entre o modo como uma composição é montada, por um lado, e, por outro, a necessidade de correção performativa [...]. Berger considera que os contextos de resolução dos intervalos são fortes e os intervalos, portanto, são “toleráveis”, mas não define ou documenta critérios para tal resolução e tolerabilidade – Tinctoris, de fato, não dá nenhum. Peter Urquhart declara mais razoavelmente que todas elas têm um contexto fraco do ponto de vista da resolução. [...] A contração de uma quinta (diminuta) para uma terça, como no exemplo de Faugues, não é, por nenhum padrão conhecido da época, uma resolução. Os exemplos de Caron e Busnoys são apenas indiretamente “resolvidos” (Bent, 2001, p. 102-103).

Conforme tratei com mais fôlego em outra oportunidade (Grain, 2023, p. 160-421), os intervalos de três tons não estavam simplesmente ausentes nas composições medievais e renascentistas, mas eram adicionados em momentos oportunos à harmonia das vozes como parte do conjunto das relações *mi contra fa*. Seguindo prescrições, regras e expectativas compartilhadas, os intervalos de três tons são elementos de diversidade, elementos necessários à consecução da variedade de razões (*proportiones*) que sustenta a chamada composição “encantadora”, o “contraponto florido”, o “mais agradável” (Tinctoris, [1477] 2020, n. p.). A argumentação de Bent (2001, p. 103-104) vai nessa direção, recuperando também o caso da balada *So ys emprentid* (Fig. 11), do inglês Walter Frye (?-1474), em que se retoma a citação de Tristanus de Silva, feita por Ramos de Pareja (c. 1440-1522), de que se permite duas quintas paralelas se uma delas for diminuta. Essa peça é também comentada por Berger, que diz que é improvável que a quinta diminuta referida por Ramos consista na inflexão do Dó, *contratenor*, no compasso 3 (Fig. 11). Essa alteração tornaria o Dó em uma nota cadencial para o intervalo de oitava subsequente (Ré-Ré). Contudo, essa cadência aconteceria em um momento pouco usual: no meio da linha textual e na parte fraca da divisão. Berger adiciona que mesmo se uma cadência fosse intencionada nesse ponto, seria possível uma inflexão também na nota Sol do *discantus*, temperando, assim, a quinta diminuta. Possivelmente, Ramos se referia às quintas paralelas do compasso 6 (Fig. 11), pois se adicionada uma inflexão ao Dó do contratenor, essa se tornaria uma nota cadencial para a oitava subsequente. O Sol do *discantus* deve ser mantido, pois

descende até o Fá. Assim, a quinta diminuta seria adequadamente resolvida e a cadênciia ocorreria na parte forte da divisão, respeitando a causa de beleza (6M→8J).

Figura 11 – Interpretação de Berger sobre a tolerância da quinta diminuta harmônica quando precedida por uma quinta justa com a peça *So ys emprentid*, Tristanus de Silva.

Fonte: Transcrição do autor a partir de Berger ([1987] 2004, p. 102)

Bent (2001, p. 106-107) continua sua argumentação recordando passagens do tratadista espanhol Juan Bermudo (c. 1510-c. 1565), presentes na obra *Declaración de instrumentos musicales* (1555), em relação a quintas diminutas presentes em obras do compositor Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1560). Em uma peça “não identificada” (Fig. 12), que pode até “não necessariamente ser de Gombert”, vemos que é necessário relevar o contorno melódico ascendente de quarta aumentada (Fig. 12a) para evitar o salto de quinta diminuta (Fig. 12b). Isso é, se fosse utilizado o Si♭ para evitar o contorno Fá→Si♯, posteriormente o cantor teria que executar o desconfortável salto Si♭→E. Nota-se, além disso, que o Si♯ do tenor resulta em uma quinta diminuta com o *cantus* (Fig. 12c), que, assim como o trítono formado com o *altus* (Fig. 12d), está na parte fraca da divisão e é precedido e sucedido por consonâncias.

FIGURA 12 – Trítulos presentes em uma peça não identificada, atribuída a Gombert, citados por Bermudo (1555).

Cantus

Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 107)

Com esse excerto, Bermudo explica: “alguns [compositores] particularmente usam este [tipo de] quinta [diminuta] em uma cadência ‘roubada’. Pois a voz que canta *fa contra mi* não realiza a cadência que parecia prometer, mas uma das outras vozes tira dela a cadência que seria esperada, como no exemplo [Fig. 12]” (Bermudo apud Bent, 2001, p. 106). Com “cadência roubada”, Bermudo se refere ao tenor que não pronuncia as sílabas *mi-fa* no movimento cadencial, que nesse caso seria *Si*→*Dó*, movimento executado aqui pelo *altus*. Ao contrário, o tenor salta uma quinta, mas não executa o movimento *Sol*→*Dó*, como seria esperado pela cláusula *bassizans*, e sim *Si*→*Mi*.

Com esse caso, Bent (2001, p. 106-107) reitera que nem toda relação *mi contra fa* deve ser necessariamente mitigada, isso é, deve-se levar em conta os contextos de contraponto para julgar se inflexões subentendidas devem ou não ser utilizadas. Realçando o valor da adequação ao contexto, Bent (2001, p. 106-107) comenta outro caso do uso de quintas diminutas citado por Bermudo: trata-se de um excerto do *Requiem* a quatro vozes (Fig. 13) do compositor Cristóbal de Morales (1500-1553). Assim como no caso de Gombert, mas agora no *bassus*, temos um contorno melódico de quarta aumentada (Fig. 13a) que deve ser mantido para que não ocorra um posterior salto de quinta diminuta (Fig. 13b) e para que não forme uma oitava falsa junto ao *altus*. Isso é, o *Mi* do *bassus* não deve receber inflexão, o que redunda na conservação do contorno melódico de quarta aumentada (*Si*→*Mi*), para evitar o que seria um salto de quinta diminuta *Mi*→*A* e que resultaria também numa relação horizontal *mi contra fa*, uma falsa concordância de oitava supérflua (*Mi*-*Mi*). Também localizada na parte fraca da divisão, temos trítulos verticais, *Mi-Si* e *Si-Mi*, entre *bassus* e *tenor* e

entre *tenor* e *altus* (Fig. 13c). Com a presença desse Si_\flat , a cadência em Lá é adequadamente realizada sem a necessidade do Sol^\sharp , que advém da *musica ficta*. Ou seja, a oitava Lá-Lá é precedida pela consonância imperfeita mais próxima (Si_\flat -Sol) e é aproximada através de um semitom superior ($\text{Si}_\flat \rightarrow \text{Lá}$) sem necessidade de recorrer à *ficta*, o que é preferível. Dada a posição sintática que acomoda dissonâncias sem ocasionar qualquer choque com as regras de contraponto e a correta realização da cadência, esses trítonos poderiam ser “facilmente executados pelo cantor mediano” (Bent, 2001, p. 107) do período.

FIGURA 13 – Trítonos presentes no *Requiem* de Cristóbal de Morales citados por Bermudo.

The musical score consists of four staves: Cantus (soprano), Altus (alto), Tenor, and Bassus (bass). The Tenor and Bassus staves are in common time, while the Altus and Cantus staves are in 6/8 time. The vocal parts are separated by vertical lines. Tritones are marked with small circles on the staves. Tritone 'a' is between the Altus and Tenor staves. Tritone 'b' is between the Tenor and Bassus staves, indicated by a dashed line and a bracket. Tritone 'c' is between the Altus and Bassus staves. The Bassus staff shows a melodic line with a tritone at point 'b'.

Fonte: Transcrição do autor a partir de Bent (2001, p. 108)

Com o retomar desses casos citados por Ramos de Pareja e Bermudo, Bent reitera seu argumento:

As quintas [diminutas] no capítulo 33 de Tinctoris [Fig. 1, 2 e 3] não são preparadas nem se encontram na parte fraca da divisão como as [quintas diminutas] dos exemplos [Fig. 12 e 13], nem são suportadas pelas vozes abaixo. A suposição de que o reconhecimento dessas quintas por Tinctoris também significava que elas não seriam corrigidas pelos cantores cria enormes dificuldades de precedentes para todas as outras instâncias, uma vez que é impossível estabelecer, com base nesses e em outros exemplos e na ausência de algum preceito teórico, quaisquer critérios para tal uso de falsas concordâncias em posições fortes e envolvendo partes inferiores, quanto mais sua legítima “resolução”. Dividimos o argumento em duas etapas: como [as passagens] foram compostas e como deveriam ser executadas. Se fôssemos aceitar (1) que elas foram (mal) compostas, de forma a arriscar o som de falsas quintas, e também (2) que Tinctoris não tomava como certo que os intérpretes conseguiriam de alguma forma corrigi-las, então teríamos de fato que nos juntar a Peter Urquhart ao admitir quase todas as quintas diminutas, mesmo aquelas que estão em tempos fortes, despreparadas, sustentadas e na parte grave da textura, uma visão que

também cria problemas em reconciliar os ensinamentos de Tinctoris com seus exemplos e de conectar teoria e prática em geral (Bent, 2001, p. 107-108).

Conforme exposto, Bent defende que as intenções dos compositores em relação à organização das alturas, tanto vertical quanto horizontal, nem sempre são prescritas pela notação explícita. Sendo assim, é de responsabilidade do cantor informado reconhecer nas operações do contraponto as expectativas de correção e inflexão que são subentendidas, portanto decodificáveis pelo usuário fluente da linguagem. Bent (2001, p. 115) conclui que, ainda que Tinctoris ensine que as falsas concordâncias devem ser evitadas, a prescrição não constitui um absoluto, e os componentes da composição devem ser usados cada um à sua maneira e seguindo regras inteligíveis, portanto compartilháveis: “[Tinctoris] relutantemente admite que, na prática, em três ou mais vozes que se aproximam de uma perfeição [i.e movimento cadencial] e em valores curtos cuidadosamente especificados [i.e contraponto diminuído], elas [as falsas concordâncias] são usadas na composição”.

Voltamos agora ao caso da figura 4, citado anteriormente a partir de Berger, para recordar o parecer de Bent (2001, p. 15) sobre essa passagem que se assume ser de autoria do próprio Tinctoris. Como antecipado, as relações *mi contra fa* são precedidas e sucedidas por concordâncias e localizadas na parte secundária da divisão. Além disso, o Dó sustenido é explicitamente notado, sendo necessário para a realização da cadência. Sendo assim, Bent depreende que, em favor de “inflexões cadenciais”, ou seja, em favor da inteligibilidade, do efetivo contraste que intensifica a perfeição das cláusulas e da pontuação gramatical regida pelo texto, o mestre Tinctoris nos ensina: as falsas concordâncias pertencem à arte da música.

3. Algumas conclusões

*A harmonia só nasce da conciliação dos opostos,
pois a harmonia é unificação de muitos termos
que se encontram em confusão,
e do acordo entre elementos discordantes*

Filolau de Crotona [470 a.C.-385 a.C.]
(apud Fubini, 2005, p. 55)

Harmonia est discordia concors

Franchinus Gaffurius
De Harmonia Musicorum [1528]
(apud Palisca, 1985, p. 161)

Nesse artigo, retomou-se um debate musicológico, articulado por Berger, Urquhar e Bent, em relação ao tratamento de Tinctoris às concordâncias imperfeitas. Argumentou-se que os intervalos musicais, na tratadística musical do século XV aqui analisada, não são proibidos ou desencorajados por si mesmos, por suas qualidades substâncias incontornáveis. As regras de contraponto tratam do uso apropriado dos elementos dispostos pela natureza ao compositor. As falsas concordâncias, portanto, são constituintes do conceito de harmonia em música, o combinar ideal de dissemelhantes. Sendo assim, transparece nas prescrições de contraponto de Tinctoris o entendimento de que as discordâncias e as falsas concordâncias são necessárias na constituição da harmonia, e devem se submeter a certas regras. Com esses abreviados comentários, argumentamos não só que as falsas concordâncias não antagonizam a harmonia, mas a ideia de harmonia compreende, necessariamente, as falsas concordâncias. O erro composicional, portanto, não está em um intervalo particular, seja qual for, mas no uso desapropriado que fere com expectativas da arte do contraponto.

REFERÊNCIAS

ANDRE, Clovis Afonso de. 2005. 365p. **Inscribing medieval pedagogy: Musica ficta in its texts.** Tese (Doutorado em Música). State University of New York, Buffalo, 2005.

BENT, Margaret. **On False Concords in Late Fifteenth-Century Music: Yet Another Look at Tinctoris.** In: CEULEMANS, Anne-Emmanuelle; BLACKBURN, Bonnie J (orgs.). *Théorie et analyse musicales - 1450-1650*, p. 65-118. Louvain-la-Neuve: Département d'histoire de l'art et d'archéologie Collége Erasme, 2001.

BENT, Margaret. **Counterpoint, Composition and Musica Ficta.** New York/London: Routledge, 2002.

BERGER, Karol. **Musica ficta: Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.** Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GRAIN, Matheus Rocha. **Das memórias que cercam os intervalos de três tons: entre sons e conotações.** 2023. Tese (Doutorado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

PALISCA, Claude V. **Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.** New Haven/London: Yale University Press, 1985.

TINCTORIS, Johannes. **De arte contrapuncti.** Tradução de: WOODLEY, Ronald; DEAN, Jeffrey; LEWIS, David. Disponível em: <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/>. Acesso em: 06/06/2021. 2020.

URQUHART, Peter. **False Concords in Busnoys.** In: HIGGINS, Paula (ed.). *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, p. 361-87. Oxford: Clarendon Press, 1999.

ZAGER, Daniel. **From the singer's point of view: a case study in hexachordal solmization as a guide to musica recta and musica ficta in fifteenth-century vocal music.** Current Musicology, n. 43, p. 7-21, 1987.

SOBRE O AUTOR

Matheus Rocha Grain é professor efetivo na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). É licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR, 2015). Como bolsista DS/CAPES concluiu o Mestrado em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS/UDESC, 2018) na linha de pesquisa “Musicologia/Etnomusicologia”. E, com financiamento do Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação (PROMOP) da Universidade do Estado de Santa Catarina, concluiu seu Doutorado em Música (PPGMUS/UDESC, 2023) na linha de pesquisa Teoria e História. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6231-3593>. E-mail: matheus_rocha541@hotmail.com

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.