

## ***A new way of making fowre parts in counterpoint: características inovadoras na teoria musical inglesa no início do século XVII***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA, ESTÉTICA MUSICAL E INTERFACES (MÍDIA, SEMIÓTICA, MUSICOTERAPIA)

*Nathalia Domingos*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – [natdomingos@gmail.com](mailto:natdomingos@gmail.com)

**Resumo.** Esse artigo trata de alguns dos aspectos inovadores na teoria musical inglesa apresentados por Thomas Campion em seu tratado *A new way of making fowre parts in counterpoint* (ca. 1614). A partir da análise da *ayre The man of life vpright* (CAMPION, ca. 1613), discute-se a aplicabilidade prática da tabela numérica, o uso da sexta e cadências exemplificando, dessa forma, o afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento em direção a instruções harmônicas simples.

**Palavras-chave.** Thomas Campion. Teoria Musical Inglesa. Século XVII.

**A New Way of Making Fowre Pparts in Counterpoint: Innovative Features in English Music Theory in the Early 17th Century**

**Abstract.** This article deals with some of the innovative aspects in English music theory presented by Thomas Campion in his treatise “A new way of making fowre parts in counterpoint” (ca. 1614). From the analysis of the *ayre* “The man of life vpright” (CAMPION, ca. 1613), are discussed the practical applicability of table of six figures, the use of the sixth and cadences, thus exemplifying the departure from the rules of the contrapuntal composition of the Renaissance in towards simple harmonic instructions.

**Keywords.** Thomas Campion. English Music Theory. Seventeenth Century.

### **1. Introdução<sup>1</sup>**

Thomas Campion (1567-1620) desfruta de uma reputação considerável principalmente com suas *ayres*<sup>2</sup>, para as quais escreveu música e poema, embora não fosse considerado músico profissional (WILSON, 2001). O seu tratado *A new way of making fowre parts in conterpoint* (ca. 1614), como aponta Owens (1998, p. 189), se enquadra na categoria de tratados (ou manuscritos) ingleses publicados sobre “música prática” cujo objetivo é ensinar a arte de cantar – isso inclui o reconhecimento das figuras musicais, notação, solmização<sup>3</sup>, além do contraponto elementar, frequentemente denominado *descant*.<sup>4</sup>

Segundo Wilson (2003, p. 2), o tratado de Campion reforça a divisão filosófica e teórica entre os madrigalistas e os alaudistas ingleses, exemplificada por Morley de um lado e Campion do outro. Enquanto *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de

Thomas Morley se relaciona diretamente com Zarlino, *A new way of making fowre parts in conterpoint* (ca. 1614) de Thomas Campion se alinha mais ao pensamento alemão contemporâneo.

A importância do tratado de Campion para a teoria musical inglesa se deve ao fato dele revelar, mesmo que superficialmente, ideias sobre a teoria das inversões, o baixo fundamental, cadências, tonalidade e escala maior-menor que constituirão, posteriormente, a nova teoria barroca (WILSON, 2003, p. 3). Além disso, ao assumir que as regras do contraponto devem proceder a partir do baixo e não do tenor – um marco na prática musical inglesa – Campion se afasta imediatamente dos antecedentes renascentistas.<sup>5</sup>

Diante disso, o “novo método” de composição proposto por Campion será discutido a partir de sua “tabela numérica”, da utilização da sexta, cadências e escalas maiores-menores, além da aplicabilidade prática desses conteúdos em uma *ayre* do mesmo autor.

## 2. Tabela numérica

Campion propõe um método de composição no qual uma tabela numérica 

8	3	5
3	5	8

 é utilizada para o encadeamento dos acordes fundamentais no contraponto simples de acordo com o direcionamento melódico da linha do baixo.

Segundo Campion (ca. 1614, *f* B7a), “devemos considerar se o baixo sobe ou desce, pois nisto consiste o artifício: aquela subida ou aquela descida nunca excede uma quarta, pois uma quarta acima é o mesmo que uma quinta abaixo; e uma quarta abaixo é como uma quinta acima [...]”. Sob esse aspecto, o comentário de Christopher Simpson<sup>6</sup> para esta passagem esclarece que “se o baixo sobe mais que uma quarta, ele deve ser classificado decrescente; e do mesmo modo, se ele desce qualquer intervalo maior que uma quarta, aquela descida deve ser classificada ascendente” (PLAYFORD, 1655, p. 3)<sup>7</sup>. Em resumo, a identificação da movimentação do baixo é primordial para a correta utilização desta tabela já que a partir dos números, que representam os intervalos simples e compostos, são obtidos os intervalos resultantes das progressões posteriores entre o baixo e as demais vozes.

No Exemplo 1, Campion optou por iniciar o tenor uma terça acima do baixo. Quando o movimento do baixo é ascendente, a leitura da tabela deve ser iniciada a partir do número localizado na porção inferior de baixo para cima. Sendo assim, ao visualizar 

8	3	5
3	5	8

,

procuramos o 3 na porção inferior e, ao olhar para cima, encontramos o 8 que representa o intervalo de oitava que deve ser formado entre o tenor e o baixo na nota seguinte. O contralto está uma quinta acima do baixo. Ao examinar a tabela, localizamos o 5 na parte inferior. Acima dele, temos o número 3 que constitui o intervalo de terça entre o contralto e o baixo. Já o soprano está uma oitava em relação ao baixo na primeira nota. Ao buscar o 8 na base da tabela, visualizamos acima o número 5 que forma o intervalo de quinta no segundo acorde entre o soprano e o baixo. Esse procedimento também se aplica nos movimentos de terça e de quarta ascendente do baixo, além da quinta descendente (classificada para esse propósito do encadeamento como quarta ascendente).

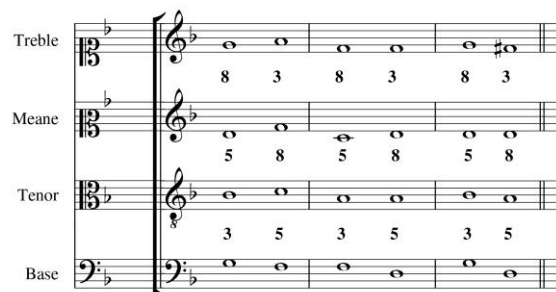


Example 1 shows a musical score with four staves: Treble, Meane, Tenor, and Base. The Treble staff has notes with fingerings 8 and 5. The Meane staff has notes with fingerings 5 and 3. The Tenor staff has notes with fingerings 3 and 8. The Base staff has notes with fingerings 3 and 8.

**Exemplo 1:** Encadeamento - movimento ascendente no baixo (CAMPION, ca. 1614, *f* B8a).

Por outro lado, se o baixo desce o intervalo de uma segunda, terça, quarta ou sobe uma quinta, que é igual a uma quarta descendente como descrito por Campion, devemos adotar os números da tabela de cima para baixo

8	3	5
3	5	8



Example 2 shows a musical score with four staves: Treble, Meane, Tenor, and Base. The Treble staff has notes with fingerings 8, 3, 8, 3, 8, 3. The Meane staff has notes with fingerings 5, 8, 5, 8, 5, 8. The Tenor staff has notes with fingerings 3, 5, 3, 5, 3, 5. The Base staff has notes with fingerings 3, 5, 3, 5, 3, 5.

**Exemplo 2:** Encadeamento – movimento descendente no baixo (CAMPION, ca. 1614, *f* C1a).

Em síntese, a primeira regra para a composição consiste em encadear as vozes de acordo com a movimentação da linha do baixo: se a linha melódica do baixo subir o intervalo de uma segunda, terça, quarta ou descer um intervalo maior que uma quarta, utilizamos a tabela de baixo para cima. No entanto, se a linha melódica do baixo descer uma segunda, terça, quarta ou subir um intervalo maior que uma quarta, consideramos a tabela de cima para baixo. Dessa forma, obtemos a ordem natural das quatro vozes.

Quanto ao posicionamento inicial das vozes, se o soprano estiver uma oitava, o contralto deve estar uma quinta e o tenor, uma terça; se o soprano estiver uma terça, o contralto deve estar uma oitava e o tenor, uma quinta; se o soprano estiver uma quinta ou décima segunda, o contralto deve estar uma décima, enquanto o tenor, uma oitava (CAMPION, ca. 1614, *f* C2a)<sup>8</sup>. O comentário de Simpson para esse trecho acrescenta uma informação relevante no que diz respeito à 3ªM: “sempre que o baixo desce uma quinta ou sobe uma quarta (que é a mesma coisa, como já declarado), aquela voz que está uma terça em relação ao baixo na nota antecedente sempre deve ser elevada ou 3ªM” (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 12).

A segunda regra é exatamente oposta à primeira: quando o baixo sobe, iniciamos a leitura da tabela de cima para baixo e, quando o baixo desce, aplicamos os números de baixo para cima. Campion (ca. 1614, *f* C2v) informa que essa regra, embora não tão convencional quanto a primeira, é muito usada e pode ser aplicada nesse tipo de contraponto. Além disso, ilustra que certos intervalos (salto de quinta do tenor e do contralto) podem ser amenizados subdividindo as notas longas sem afetar a harmonia, como no Exemplo 3.



The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part consists of four whole notes: G4, F4, E4, D4. The Alto part consists of four eighth notes: G4, F4, E4, D4, with a slur over the first two and another slur over the last two. The Tenor part consists of four eighth notes: G4, F4, E4, D4, with a slur over the first two and another slur over the last two. The Bass part consists of four whole notes: G3, F3, E3, D3. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Slurs are used to indicate phrasing in the Alto and Tenor parts.

**Exemplo 3:** Aplicação da segunda regra dos números com subdivisão das notas (CAMPION, ca. 1614, *f* C3v).

Ao longo do tratado, Campion apresenta exemplos que evidenciam que o estudante não precisa se restringir exclusivamente à primeira regra da subida e da descida do

baixo em seus exercícios, pois, para que alguns erros sejam evitados, o próprio baixo pode ser modificado ou os acordes podem ser acomodados por meio da segunda regra e do intervalo de sexta (que será abordado adiante), desde que não resulte duas oitavas ou duas quintas consecutivas. Simpson argumenta

É verdade que o nosso autor inventou essa regra dos números como a forma mais fácil de conduzir o jovem iniciante neste tipo de composição, assunto sobre o qual contribuiu mais que qualquer outro que eu tenha visto. Porém, ele fez isso para mostrar o caminho com menos obstáculos e não para limitar seu estudante a permanecer estritamente nesse caminho [...]. (PLAYFORD, 1655, segundo livro, p. 20)

Em resumo, esse “novo método” proposto por Campion no qual uma tabela numérica é utilizada para o encadeamento dos acordes por meio do direcionamento melódico do baixo auxilia o iniciante na elaboração de suas primeiras composições a quatro vozes. Todavia, não se trata de um método que deve, obrigatoriamente, ser seguido à risca.

### 3. Utilização da sexta

Para Herissone (2000, p. 131), a referência inglesa mais antiga da inversão triádica é o comentário no tratado de Campion no qual elucida o uso da sexta em vez da quinta quando o baixo está em  $\cong \text{fá} \ni \text{mi}$ , E  $\text{lá mi}$  ou a  $\text{lá mi ré se}$  o I grau estiver em  $\Gamma \text{ut}^9$ . No Exemplo 4, as sextas vão para a terça de forma análoga se aquela sexta fosse uma quinta na tabela numérica 

8	3	5
3	6	8

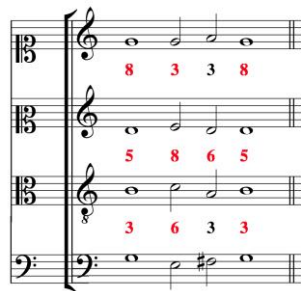
, respeitando o movimento melódico do baixo.



**Exemplo 4:** Encadeamento incluindo a sexta (CAMPION, ca. 1614, *f* C4v).<sup>10</sup>

Ademais, se o baixo apresentar um sustenido, como  $F\#$  com o I grau em G, a sexta deve ser empregada e, por necessidade, a oitava deve ser excluída e substituída pela terça fazendo com que o baixo e o soprano se movimentem em terças (Exemplo 5). Isso

infringiria as regras do contraponto, contudo Campion (ca. 1614, f C4v) argumenta que esses baixos não são autênticos porque o baixo verdadeiro está uma terça abaixo. Para Wilson (2003, p. 25), esta é uma declaração extraordinária para a época e inova porque relaciona o acorde de sexta com o baixo fundamental, embora isso não seja explicado completamente no tratado.



**Exemplo 5:** Encadeamento com F# no baixo (CAMPION, ca. 1614, f C5a).

#### 4. Cadências e escalas maior/menor

Sobre as cadências, Campion esclarece:

Por fim, em benefício dos jovens iniciantes, deixe-me também acrescentar que o baixo pretende uma cadência sempre que sobe uma quinta, uma terça ou uma segunda e, imediatamente em seguida, desce uma quinta ou sobe uma quarta. Da mesma forma, se o baixo desce uma quarta ou uma segunda e posteriormente desce uma quinta, o baixo insinua uma cadência. Em todos esses casos a voz deve ser sustentada, de modo que na síncopa podes usar a quarta ou a décima primeira e então prosseguir para a terça ou para a décima. (CAMPION, ca. 1614, f D2a)

Na segunda parte do tratado, Campion (ca. 1614, f D4a) apresenta e discute a escala (maior e menor) e as suas cadências apropriadas, já que “de todas as coisas que fazem parte da constituição de um músico, a mais necessária e útil é o verdadeiro conhecimento da escala, ou modo, ou tom, já que todos significam a mesma coisa, cada qual com a sua cadência”. De acordo com Wilson (2003, p. 75), os termos “escala” (*key*), “modo” (*moode*) e “tom” (*tone*) têm o mesmo significado em Campion, contudo esses termos não são sinônimos na prática e na teoria renascentista.

Por outro lado, a definição do *Modus authenticus* e *Modus plagalij* [sic] será crucial para a exposição da escala e das cadências associadas a cada uma delas (OWENS, 1998, p. 220). Em primeiro lugar, deve-se considerar a oitava que é dividida igualmente em uma

quarta e uma quinta. A quarta posicionada na parte superior e a quinta na inferior é denominada *Modus authentus*, enquanto o contrário é chamado *Modus plagalij* [sic]. Como apontado por Wilson (2003, p. 76), Campion emprega esses termos modais livremente no contexto da escala. Para Herissone (2000, p. 178), uma olhada superficial no capítulo “Dos tons da música” poderia dar a impressão enganosa de que Campion defendia uma abordagem modal para a composição devido, especialmente, ao seu discurso de abertura. No entanto, em seguida, o autor dispensa o modo em favor da concepção triádica da identidade da escala, pois “independente da forma como a quarta seja estabelecida na oitava, devemos ter nossa atenção na quinta, pois apenas assim descobrimos a escala e todas as cadências pertencentes a ela” (CAMPION, ca. 1614, f D4v). De fato, a abordagem de Campion tende para um novo pensamento harmônico, mas, como de costume, referências à tradição são apresentadas.

Após identificar a nota mais grave da quinta, que exibe o nome da escala, essa quinta é dividida em duas terças das quais uma é maior e a outra é menor e, dessa forma, todas as cadências que pertencem a essa escala são encontradas.

Se a escala estiver em “G com B $\equiv$ ”, por exemplo, a cadência pode se estabelecer em três locais:<sup>11</sup>

- a) no I grau (G), considerada a principal
- b) na nota superior da quinta, isto é, em D
- c) na nota superior da terça inferior, ou seja, em B $\equiv$



**Exemplo 6:** Cadências da escala em “G com B $\equiv$ ” (CAMPION, ca. 1614, f D5a).

Por outro lado, se a escala estiver em “G com B $\exists$ ”, a última cadência que deveria ser na 3<sup>a</sup>M é inapropriada. Em seu lugar, a nota acima do I grau é incorporada (A) e, às vezes, a quarta nota (C).<sup>12</sup>

Campion (ca. 1614, f D5v-D6a) ainda adverte que independente do I grau em G, C, F ou qualquer outro lugar, a “regra da quinta” é a mesma, ou seja, a quinta é dividida em duas terças que se posicionam de duas formas: com a 3<sup>a</sup>m na parte inferior e a 3<sup>a</sup>M na

superior; ou com a 3ªM na porção inferior e a 3ªm na superior. Após a identificação da terça inferior, é possível definir as cadências apropriadas para cada tipo de escala.

No Exemplo 7-I, cuja escala está em “G com B $\exists$ ”, a primeira cadência está no I grau da escala (G) e a segunda, uma segunda acima (A). Já no Exemplo 7-2, a primeira cadência está em G e a última, uma quarta acima (C).



**Exemplo 7:** Cadências no II e IV graus - “G com B $\exists$ ” (CAMPION, ca. 1614, *f*D6v).

Em suma, a compreensão e a identificação das escalas e de suas respectivas cadências constituem o tema principal da segunda parte “Dos tons da música”. De forma simplificada, quando a escala é menor, as cadências ocorrem no I grau da escala, no V e no III grau, ao passo que na escala maior, além das cadências no I grau e no V grau, podem ser dispostas no II e no IV grau.

#### 4. Aplicabilidade prática da tabela numérica

Na canção *The man of life vpright* (Exemplo 8), as progressões dos acordes respeitam a primeira regra dos números: quando o baixo sobe uma segunda, terça, quarta ou desce uma quinta, os números são aplicados de baixo para cima 

8	3	5
3	5	8

; quando o baixo desce uma segunda, quarta, terça ou sobe uma quinta, os números são considerados de cima para baixo, porém entre o terceiro e o quarto tempos do sétimo compasso (notas em vermelho), pode-se observar a segunda regra aplicada. Ao considerar a primeira regra, o tenor passaria do 5 para o 8, o *altus* do 8 para o 3, o *cantus* do 3 para o 5 porque o movimento melódico do baixo é de uma quarta descendente, entretanto, conforme a segunda regra, os números da tabela são usados de baixo para cima. Sendo assim, o 5 do tenor prossegue para o 3, o 8 do *altus* vai para o 6 (uma escolha do compositor já que nesse local – baixo em E *lá mi* – a sexta pode ser inserida) e o 3 do *cantus* segue para o 8.



A sexta é inserida na posição da quinta em três locais (terceiro, sexto e sétimo compassos) quando o baixo está E *lá mi* & a *lá mi ré*. Recapitulando, o intervalo de sexta pode ser empregado no lugar da quinta quando a linha do baixo está no II, III e VI graus da escala. Esse procedimento não implica mudanças nas regras dos números, pois, como visto, basta substituir o 5 pelo 6 na tabela, assim: 

8	3	5
3	6	8

 ou 

8	3	6
3	5	8

.

Com relação às cadências nas escalas maiores, podem ser estabelecidas em quatro locais: no I grau da escala; uma quinta acima; uma segunda acima; uma quarta acima. No Exemplo 8 cuja escala está em “C com E $\exists$ ”, a primeira cadência está uma quinta acima do I grau (G); a próxima, uma segunda acima (D), ao passo que a cadência final está no I grau (C). Ademais, podem ser observadas as características descritas por Campion que definem uma cadência: a linha do baixo desce uma quarta e sobe uma quarta (cadência 1); sobe uma quinta e desce uma quinta (cadência 2); sobe uma segunda e desce uma quinta (cadência final), enquanto o intervalo de quarta é resolvido na terça (em destaque nos retângulos).

A posição inicial das vozes segue a informação dada por Campion: se o *cantus* estiver uma oitava; o *altus* deve estar uma quinta, e o tenor, uma terça em relação ao baixo. Por fim, observa-se a inclusão da 3ªM no acorde precedente sempre que o baixo desce uma quinta ou sobe uma quarta (segundo, quarto, quinto e oitavo compassos).

II - The man of life vpright Thomas Campion

Exemplo 8: Análise da canção *The man of life vpright*. (CAMPION, ca. 1613)<sup>13</sup>

#### 4. Considerações finais

O ensino musical do século XVII pode ser compreendido mediante os manuais e tratados musicais práticos que fornecem, como mencionado, os elementos básicos para a leitura de partituras, além de, muitas vezes, versarem sobre as regras da composição e as do contraponto. Considerando que, em geral, o ensino da composição nos tratados e manuais ingleses do final do século XVI e início do XVII ocorre inicialmente por meio de exercícios a duas vozes nota contra nota, a metodologia empregada no ensino da composição a quatro vozes a partir de uma tabela numérica é algo inovador em Campion.

Segundo Herissone (2000, p. 178), a Inglaterra produziu algumas das referências mais antigas de um novo método de organização baseado na harmonia e Champion se destaca como a figura mais significativa nesse desenvolvimento. O próprio título do tratado “Um novo método para compor quatro vozes em contraponto por meio de uma regra mais comum e infalível [...]” fornece indícios de que a sua metodologia difere do corriqueiro; ademais, a adoção do baixo como fundamento para o cálculo dos intervalos, em vez da linha do tenor (*cantus firmus*, *plainsong*), constitui um marco na prática musical inglesa.

Como visto, Champion institui regras para a formação dos acordes a partir de uma pequena tabela com números 

8	3	5
3	5	8

 que auxilia o iniciante em suas progressões evitando, assim, erros de condução. Além disso, é também um dos primeiros autores a mencionar a inversão triádica ao discutir a aplicação do intervalo de sexta.

Na análise da canção, pode-se destacar o fato do autor empregar o “novo método”. Apesar dessa ferramenta extraordinária para a composição a quatro vozes, Champion deixa claro que a tabela auxilia o aprendiz, porém não se trata do único caminho a ser seguido. Por fim, tanto no tratado quanto nas composições de Champion, a harmonia não é tratada apenas como a sobreposição de intervalos a duas vozes – o que indica um afastamento das regras da composição contrapontística do Renascimento para instruções harmônicas simples e textura homofônica.

## Referências

CAMPION, Thomas. *A new way of making fowre parts in Counter-point, by a most Familiar, and infallible Rule. Secondly, a necessary discourse of Keyes and their proper Closes. Thirdly, the allowed passages of all Concorde perfect, or imperfect, are declared. Also by way of Preface, the nature of the Scale is expressed, with a briefe Method teaching to Sing.* London: T[homas] S[nodham], [ca. 1614], 14f.

CAMPION, Thomas. *Two bookes of ayres. The first contayning diuine and morall songs: the second, light conceites of louers. To be sung to the lute and viols, in two, three, and foure parts: or by one voyce to an instrument.* London: Tho. Snodham. [ca. 1613]. Partitura.

FORTUNE, Nigel; GREER, David; DILL, Charles. Air. In: ROOT, Deane (ed.). *Grove Music Online*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48638>. Acesso em: 24 mar. 2020.

HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge, 2010. 286 p.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, set downe in forme of a dialogue devided into three partes, The first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of pricksong. The Second treateth of descante and to sing two parts in one upon a plainsong or ground, with other things necessary for a descanter. The third and last part, entreateth of composition of three, foure, five or more parts with many profitable rules to that effect*. London: Peter Short, 1597. 220 p.

OWENS, Jessie Ann. Concepts of Pitch in English Music Theory, c. 1560-1640. In: JUDD, Cristle Collins (ed.). *Tonal Structures in Early Music*. New York and London: Garland, 1998. p. 183-246.

PLAYFORD, John. *An Introduction to the Skill of Musick in two books*. London: John Playford, 1655. 129 f.

SMITH, Anne. *The Performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011. 239 p.

WILSON, Christopher R. (ed.). *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint by Thomas Campion & Rules How to Compose by Giovanni Coprario*. London: Ashgate Publishing, 2003. 104 p.

WILSON, Christopher R. Thomas Campion [Campian]. In: ROOT, Deane (ed.). *Grove Music Online*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04693>. Acesso em: 21 mar. 2020.

WILSON, Christopher R.; CALORE, Michela. *Music in Shakespeare: A Dictionary*. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2005. 528p.

## Notas

<sup>1</sup> Todas as traduções de fontes primárias ou secundárias apresentadas neste texto são nossas. Além disso, todas as partituras foram transcritas para notação moderna para facilitar a compreensão do conteúdo exposto.

<sup>2</sup> “Esses [ballette] e todos os outros tipos de música simples, exceto o *madrigal*, são chamados por um nome genérico de ayres” (MORLEY, 1597, p. 180). O termo *ayre* abrange, portanto, todas as formas vocais seculares da época de Morley, exceto o madrigal considerado a mais séria delas (FORTUNE; GREER; DILL, 2001).

<sup>3</sup> Por volta de 1032, o monge Guido d’Arezzo (ca. 995-1050) propôs um novo método para canto baseado em seis sílabas *ut, ré, mi, fá, sol, lá* (MENGOZZI, 2010, p. 1). O desenvolvimento de métodos de solmização, a partir do século XI, amenizou a dificuldade do ensino e aprendizagem das canções. A solmização, ao menos em sua origem, “não era apenas um método criado para ajudar a leitura à primeira vista, mas também para memorizar música” (SMITH, 2011, p. 23).

<sup>4</sup> O termo tinha vários significados no século XVI: pode se referir a um tipo de peça contrapontística vocal; a um método improvisado de cantar em cima de uma parte mais lenta que realizava o cantochão; ao registro mais agudo de certos instrumentos “vocais”, como a flauta doce ou viola da gamba; cantar ou tocar a parte mais aguda de uma peça (WILSON; CALORE, 2005, p. 131).

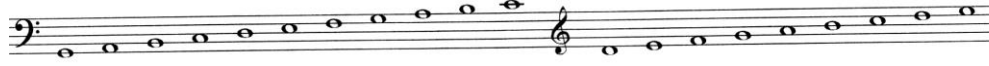
<sup>5</sup> Uma das primeiras sugestões de substituição do tenor pelo baixo na Inglaterra encontra-se em Morley (1597), apesar de não ser muito clara (HERISSONE, 2000, p. 122). Diferente do que ocorria nos séculos anteriores nos quais o tenor era a voz que servia como base para toda a composição, a alteração para o baixo é significativa porque retrata referencialmente as mudanças práticas que já estavam em uso.

<sup>6</sup> Christopher Simpson (ca. 1602/6-1669) - teórico, compositor e gambista inglês.

<sup>7</sup> O tratado de Champion com comentários de Christopher Simpson foi publicado pela primeira vez em 1655 no tratado *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books* de John Playford.

<sup>8</sup> Champion afirma que o tenor deve estar uma quinta quando o soprano estiver em uma quinta com o baixo, porém deve ser um erro.

<sup>9</sup> A Escala Musical (*Gammaut*) era o âmbito no qual a música deveria ser escrita, normalmente formada por vinte notas. Trata-se da combinação das setes letras do alfabeto que indicam a altura exata das notas



Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee com as seis sílabas

de solmização (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*).

<sup>10</sup> Os intervalos acrescentados em vermelho não estão presentes no original neste e nos demais exemplos.

<sup>11</sup> Em termos modernos, o autor identifica a tônica, a dominante e a medianta (relativa maior) como pontos cadenciais na escala menor.

<sup>12</sup> Na escala maior, os pontos cadenciais ocorrem, em termos modernos, na tônica e na dominante. Porém, a cadência sobre a medianta, permitida na escala menor, não agrada e em seu lugar são permitidas cadências na supertônica ou na subdominante.

<sup>13</sup> O intuito não é um estudo harmônico ou textual da canção, mas apenas verificar se as regras de composição elencadas por Champion são factíveis na prática. Para isso, a partitura foi transcrita para uma melhor compreensão e a letra da canção omitida.