

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**WALKIRIA MORATO**

**ANÁLISE DAS *RECERCADAS* DE DIEGO ORTIZ SOBRE O MADRIGAL *O FELICI  
OCCHI MIEI À LUZ DO TRATADO DE GLOSAS (1553)*, DO PRÓPRIO ORTIZ**

Porto Alegre – RS

2021

Walkiria Morato

**ANÁLISE DAS *RECERCADAS* DE DIEGO ORTIZ SOBRE O MADRIGAL *O FELICI  
OCCHI MIEI À LUZ DO TRATADO DE GLOSAS (1553)*, DO PRÓPRIO ORTIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena.

Porto Alegre – RS

2021

## CIP - Catalogação na Publicação

morato, walkiria

ANÁLISE DAS RECERCADAS DE DIEGO ORTIZ SOBRE O  
MADRIGAL O FELICI OCCHI MIEI À LUZ DO TRATADO DE  
GLOSAS (1553), DO PRÓPRIO ORTIZ / walkiria morato. --  
2021.

96 f.

Orientadora: Lucia Becker Carpena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Flauta doce. 2. Diminuição. 3. Recercada. 4.  
Diego Ortiz. 5. Glosas. I. Becker Carpena, Lucia,  
orient. II. Título.

WALKIRIA MORATO

**Análise das *recercadas* de Diego Ortiz sobre o madrigal *O Felici Occhi Miei* à luz do  
*Tratado de Glosas* (1553), do próprio Ortiz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena.

**Aprovada em:** Porto Alegre, 18 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena - UFRGS  
(Orientadora e Presidente da banca)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Any Raquel Carvalho - UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Michelini Aguilar - UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valeria Maria Fuser Bittar - UDESC

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me ter dado força e saúde para chegar até ao fim com este trabalho.

À minha querida e tão presente família por todo apoio.

À minha tão amada e estimada filha Janaína Jemuce Morato pela abertura de seu tão precioso tempo de muitas brincadeiras dando sua contribuição tão importantíssima para a feitura desta dissertação.

À minha orientadora Profa. Dra. Lucia Becker Carpena pelo aceite no programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelas longas conversas sobre as dificuldades do nosso cotidiano, pela tradução do texto do *Tratado de Glosas* (Ortiz, 1553), pelas revisões das demais traduções e por sempre me ensinar a ser uma melhor profissional e principalmente a olhar para frente, levantar a cabeça e sorrir. E, não menos importante, ela foi a única professora, em toda a minha trajetória como flautista, que se propôs a me mostrar um caminho lindo, sereno e tranquilo dentro das práticas interpretativas. Meu eterno agradecimento, minha reverência.

Aos professores Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Capparelli (UFRGS), Profa. Dr<sup>a</sup>. Lia Vera Tomás (UNESP), Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP), Prof. Dr. Rodrigo Calveyra (Itália), Prof. Me. José Rodríguez (Uruguai), Prof. Acácio Cardoso e Prof<sup>a</sup>. M. Alessandra Cardoso pelas rodas de conversas e importantíssimas contribuições para que este trabalho tomasse forma.

Aos amigos de profissão Giulia da Rocha Tettamanti, Iris Faceto (Itália) e Fernando Cardoso pelas bibliografias compartilhadas.

Aos meus apoiadores no estudo da língua inglesa Daniela Carpena, Vania Morato e Leonardo Vitorino.

Às universidades públicas brasileiras por onde eu tive o privilégio de passar: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-SP) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Ao Programa de Pós-graduação da UFRGS em Música, à comissão organizadora e a todos os funcionários do prédio pela recepção e cuidado nos atendimentos.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS pelo incentivo.

Aos queridos(as) amigos(as) e companheiros(as) de muitas guerras e batalhas Nayara Assis, Fátima Flores, Cassia Vanessa de Oliveira Cotrim, Nilza Quadros e Airto Pereira pelo importante apoio com a Janaína desde o seu nascimento até o nosso regresso a São Paulo.

Às instituições nas quais tive a oportunidade de crescer profissionalmente como professora de flauta doce e educação musical: Instituto Popular de Arte-Educação (IPDAE), Orquestra Villa-Lobos e Escola de Música Sons Dell'Arco pelo acolhimento enquanto estive em Porto Alegre (RS).

A Maria Cristina Ribas Berger pelo apoio psicológico e pedagógico cedido com tanto amor e carinho.

Sem este grupo maravilhoso nada disso seria possível. Muito obrigada!

*“Nenhum caminho é inacessível à virtude.”*

*(ORTIZ, 1553).*

## RESUMO

Esta dissertação analisa os procedimentos de diminuição utilizados por Diego Ortiz (1525-1570) no processo de composição de suas quatro *recercadas* sobre o madrigal *O felici occhi miei* (Ó felizes olhos meus), de Jacques Arcadelt (1505-1568), constantes no *Libro Segundo* do *Tratado de Glosas* (Roma, 1553) de autoria do próprio Ortiz. No tratado, dividido em duas partes, Ortiz usa o termo *glosas* como sinônimo de diminuição, prática improvisatória renascentista de embelezamento de melodias, baseada no uso de modelos pré-estabelecidos. O *Tratado de Glosas* é escrito de maneira didática, dividido em dois livros: o *Libro Primero*, que apresenta um extenso catálogo de exemplos de *glosas* sobre intervalos e cadências, e o *Libro Segundo*, que traz a aplicação prática destas *glosas* ao repertório e à prática improvisatória. A pesquisa iniciou com o estudo sobre o tratado e suas circunstâncias, bem como do madrigal de Arcadelt que serviu de base para Ortiz compor suas *recercadas*. Também foi necessário investigar as origens da *recercada* e sua importância no desenvolvimento da música instrumental autônoma para entender o percurso musical e pedagógico proposto por Ortiz. Na análise das quatro *recercadas* sobre *O felici occhi miei* foi possível constatar que Ortiz utilizou seu *Libro Segundo* como uma aplicação direta das *glosas* do *Libro Primero*, para demonstrar o uso das *glosas* melódicas e cadenciais aplicadas sobre uma melodia preexistente, o madrigal de Arcadelt. Constatamos também que, ao longo das quatro *recercadas*, Ortiz faz uso cada vez mais engenhoso das *glosas*, passando a utilizá-las apenas parcialmente, sobrepondo-as e também criando *glosas* livres e longas, que se assemelham ao tocar improvisado. O propósito desta pesquisa na área das Práticas Interpretativas é oferecer subsídios para que intérpretes do século XXI possam pensar suas ações e decisões em relação à música instrumental do século XVI, de acordo com os processos de diminuição estabelecidos por Ortiz em seu *Tratado de Glosas*.

**Palavras-chave:** Flauta doce. Diminuição. *Glosas*. *Recercadas*. Diego Ortiz. Análise.



## ABSTRACT

This dissertation analyzes the diminution used by Diego Ortiz (1525-1570) in the process of composing his *recercadas* regarding the madrigal *O felici occhi miei* (Oh happy eyes of mine), by Jacques Arcadelt (1505-1568), contained in the *Libro Segundo* of the *Tratado de Glosas* (Rome, 1553), by Ortiz. In the treatise, divided into two parts, Ortiz uses *glosas* as a synonym for diminution, a renaissance-improvisatory practice of embellishing melodies based on pre-established models. *Tratado de Glosas* is didactically written, divided into two parts: *Libro Primero*, which presents an extensive catalog of examples of *glosas* on intervals and cadences, and *Libro Segundo*, which brings the practical application of these *glosas* to the repertoire and the improvisation practice. The research began with the study of the treaty and its circumstances and the madrigal of Arcadelt, which served as the basis for Ortiz to compose his *recercadas*. To understand Ortiz's musical and pedagogical path, it was also necessary to investigate the origins of the *recercadas* and their importance in developing autonomous instrumental music. In the analysis of the four *recercadas* in *O felici occhi miei*, it was possible to verify that Ortiz used his *Libro Segundo* as a direct application of the *glosas* present in *Libro Primero*, to demonstrate the use of melodic and cadential *glosas* applied to a preexisting melody, the madrigal by Arcadelt. We also found that, over the four *recercadas*, Ortiz makes increasingly ingenious use of *glosas*, using them only partially, overlapping them, and creating free and long *glosas*, which resemble improvised playing. The purpose of this research in Performance Practices is to provide subsidies so that twenty-first-century performers can consider their actions and decisions concerning sixteenth-century instrumental music, according to the processes of diminution established by Ortiz in his *Tratado de Glosas*.

**Keywords:** Recorder. Diminution. *Glosas*. *Recercadas*. Diego Ortiz. Analysis.

## LISTAS DE QUADROS E ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 - Capa do <i>Tratado de Glosas</i> (ORTIZ, 1553).</b> .....	<b>19</b>
<b>Figura 2 – Dedicatória (ORTIZ, 1553, s/p).</b> .....	<b>22</b>
<b>Figura 3 – Aos leitores (ORTIZ, 1553, s/p).</b> .....	<b>23</b>
<b>Figura 4 – Tabela do <i>Libro Primero</i> (ORTIZ, 1553, s/p).</b> .....	<b>24</b>
<b>Figura 5 – Do modo que se deve tocar para <i>glosar</i> (ORTIZ, 1553, s/p).</b> .....	<b>24</b>
<b>Quadro 1 – Conteúdo do <i>Libro Segundo</i>.</b> .....	<b>25</b>
<b>Figura 6 – <i>Tratado de Glosas</i> (ORTIZ, 1553, s/p).</b> .....	<b>26</b>
<b>Figura 7 – <i>O alaudista</i>, 1596 (Caravaggio).</b> .....	<b>31</b>
<b>Figura 8 – <i>O alaudista</i> (detalhe), 1596.</b> .....	<b>31</b>
<b>Figura 9- Frontispício da parte de soprano (<i>Cantus</i>) do <i>Primo Libro di Madrigali</i>, de Jacques Arcadelt.</b> .....	<b>32</b>
<b>Figura 10 - O madrigal <i>O felichi occhi miei</i>.</b> .....	<b>39</b>
<b>Figura 11– Il primo libro di madrigali d'Arcadelt.</b> .....	<b>41</b>
<b>Figura 12 – Escala modal do madrigal de Arcadelt.</b> .....	<b>42</b>
<b>Figura 13 – Primeira maneira.</b> .....	<b>46</b>
<b>Figura 14 – Segunda maneira.</b> .....	<b>47</b>
<b>Quadro 2 - As características das quatro <i>recercadas</i>.</b> .....	<b>49</b>
<b>Figura 15: <i>Glosa</i> melódica (<i>Recercada Prima</i>, compasso 5).</b> .....	<b>50</b>
<b>Figura 16: <i>Glosa</i> cadencial (<i>Recercada Prima</i>, compasso 31).</b> .....	<b>50</b>
<b>Quadro 3 – Seções e <i>clausulas</i> do madrigal original de Arcadelt.</b> .....	<b>53</b>
<b>Figura 17: <i>Recercada Terza</i>, compasso 4, <i>glosa</i> 64.1.</b> .....	<b>54</b>
<b>Figura 18: <i>Recercada Segunda</i>, compassos 31 e 32, <i>glosa</i> 14.1.</b> .....	<b>55</b>
<b>Figura 19: <i>Recercada Terza</i>, compasso 12 a 15.</b> .....	<b>55</b>
<b>Figura 20: <i>Recercada Terza</i>, compasso 1 a 4.</b> .....	<b>56</b>
<b>Figura 21: <i>Recercada Prima</i>, compasso 20.</b> .....	<b>56</b>
<b>Figura 22: <i>Recercada Prima</i>, compasso 27.</b> .....	<b>57</b>
<b>Figura 23: <i>Recercada Prima</i>, compassos 4 e 5.</b> .....	<b>57</b>
<b>Figura 24 – <i>Recercada primera</i> (compassos 6 e 7).</b> .....	<b>58</b>
<b>Figura 25 – <i>Recercada primera</i> (compasso 5 e 6).</b> .....	<b>59</b>
<b>Quadro 5 – Relação das <i>glosas</i> com <i>Libro Primero</i> (segunda maneira).</b> .....	<b>60</b>
<b>Quadro 6 – As <i>glosas</i> da <i>Recercada Primera</i> (sobre o baixo).</b> .....	<b>61</b>

<b>Figura 26 - <i>Recercada Segunda</i> (compasso 5).</b> .....	<b>61</b>
<b>Quadro 7– Relação das <i>glosas</i> com o <i>Libro Primero</i> (primeira maneira).</b> .....	<b>62</b>
<b>Quadro 8 – Relação das <i>glosas</i> com <i>Libro Primero</i> (segunda maneira).</b> .....	<b>62</b>
<b>Quadro 9 - As <i>glosas</i> da <i>Recercada Segunda</i> (sobre o soprano).</b> .....	<b>63</b>
<b>Quadro 10 – Relação das <i>glosas</i> da segunda maneira com o <i>Libro Primero</i>.</b> .....	<b>65</b>
<b>Figura 27 – <i>Recercada Tercera</i> (compassos 6 e7).</b> .....	<b>65</b>
<b>Figura 28 – <i>Recercada tercera</i> (compasso 10).</b> .....	<b>66</b>
<b>Quadro 12 - As <i>glosas</i> da <i>Recercada Quarta</i> (sobre o baixo).</b> .....	<b>68</b>
<b>Quadro 13 - Resumo da ocorrência das <i>glosas</i>.</b> .....	<b>68</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 O <i>TRATADO DE GLOSAS</i> DE DIEGO ORTIZ.....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 Diego Ortiz em seu tempo.....</b>	<b>18</b>
<b>1.2 Sobre o tratado .....</b>	<b>18</b>
<b>1.3 Estrutura do tratado .....</b>	<b>21</b>
1.3.1 Libro Primero.....	21
1.3.2 Libro Segundo.....	25
<b>1.4 O tratado do ponto de vista pedagógico .....</b>	<b>28</b>
<b>CAPÍTULO 2 O MADRIGAL DE ARCADELT, <i>O FELICI OCCHI MIEI</i> (Ó FELIZES OLHOS MEUS).....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 Sobre Jacques Arcadelt.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 O madrigal como gênero musical.....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 O poema do madrigal .....</b>	<b>35</b>
2.3.1 Sobre a autoria do poema.....	35
2.3.2 Sobre o poema .....	35
<b>2.4 Breve descrição do madrigal .....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO 3 ANÁLISE DAS QUATRO <i>RECERCADAS</i> DE ORTIZ SOBRE O MADRIGAL DE ARCADELT .....</b>	<b>43</b>
<b>3.1. O <i>ricercar</i> .....</b>	<b>43</b>
<b>3.2 As quatro <i>recercadas</i> no contexto do tratado.....</b>	<b>44</b>
3.2.1 Libro Primero.....	45
3.2.2 Segundo Libro.....	48
<b>3.3 Análise das quatro <i>recercadas</i> .....</b>	<b>49</b>
3.3.1 Onde Ortiz faz suas diminuições? .....	50
3.3.2 Glosa melódica: relação entre texto e música.....	51
3.3.3 Glosa cadencial: relação entre cadência e palavra.....	51
<b>3.4 Análise das quatro <i>recercadas</i> .....</b>	<b>53</b>
3.4.1 <i>Recercada Primera</i> .....	58
3.4.2 <i>Recercada Segunda</i> .....	61
3.4.3 <i>Recercada Tercera</i> .....	64
<b>3.5. <i>Recercada Quarta</i>.....</b>	<b>67</b>
3.5.1 Algumas comparações .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO A – O FELICI OCCHI .....</b>	<b>77</b>
<b>ANEXO B – MADRIGAL FELICI OCCHI MIEI .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXO C – AS QUATRO <i>RECERCADAS</i> .....</b>	<b>85</b>

## INTRODUÇÃO

Em minha trajetória musical sempre dei ênfase para o estudo da flauta doce. Neste processo pessoal de formação musical junto ao meu instrumento, percebi gradativamente que, dentro de cada período da história da música do Ocidente, compositores e intérpretes desenvolveram gostos musicais distintos, de acordo com as visões de mundo de sua época, a escola que representavam e sua origem geográfica. Foi percebendo estes detalhes que aos poucos me aproximei e me interessei pelo estudo da música renascentista, em especial as diminuições<sup>1</sup> instrumentais propostas em meados do século XVI por autores como Silvestro Ganassi (Veneza, 1535), Adrian Petit Coclicus (Nurembergue, 1552), Diego Ortiz (Roma, 1553), Hermann Finck (Wittenberg, 1556) e Giovanni Camilo Maffei (Nápoles, 1562) que escreveram sobre a diminuição em tratados voltados para a música instrumental, tendo por referência a música vocal.

Durante o século XVI cantores improvisavam sobre um *cantus firmus*<sup>2</sup> e até mesmo em obras estruturadas sobre contraponto imitativo, como fantasias, *ricercare*<sup>3</sup>, madrigais e motetos, dentre outros gêneros da música escrita ocidental realizada entre os séculos XV e XVI, com o objetivo de trazer beleza, variedade e interesse para a música. Segundo o Dicionário Grove de Música (1994, p. 450), a improvisação “pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente ou qualquer coisa dentro destes limites”. Sabemos que a partir do advento da impressão musical iniciada em meados do século XV, músicos e compositores buscaram proteção junto a príncipes e nobres a fim de conseguir apoio para a produção e impressão de seus tratados, manuais e composições musicais como forma de promoverem e eternizarem suas obras, enaltecendo seus mecenas através das extensas e laudatórias dedicatórias, localizadas sempre nas páginas iniciais de seus trabalhos (FREEDMAN, 2013). Dentre eles, encontramos obras dedicadas ao ensino de instrumentos e da prática musical da época, e é justamente um destes tratados a principal fonte desta pesquisa, o *Tratado de Glosas*<sup>4</sup>, de Diego Ortiz, publicado em Roma em 1553. Sobre o termo *glosa*, para Rocha (2010, p.134) *glosa* é “[...] é uma

<sup>1</sup> Diminuição é o processo de ornamentação improvisada, no qual as notas de uma melodia são subdivididas em notas de menor valor rítmico, regulada pelas regras de contraponto e que visa o embelezamento da melodia.

<sup>2</sup> Melodia gregoriana que, em certa época medieval, constituía a base sobre a qual se realizava o contraponto (ZAHAR, 1982, p. 66).

<sup>3</sup> De acordo com o Atlas de Música (MICHELS, 1985, p. 260), o *ricercar* surgiu inicialmente como uma forma musical livre, que logo passou a ser uma composição polifônica seguindo os princípios de composição do moteto renascentista e considerado um precursor da fuga.

<sup>4</sup> O termo *glosa* corresponde, em espanhol, ao termo italiano *gorgia*, isto é, “garganta”, e foi empregado com frequência no século XVI como sinônimo de diminuição (TETTAMANTI, 2010, p. 177).

denominação ibérica para diminuir, variar melodicamente, fazer *passaggi*<sup>5</sup> ou *fioriturae*<sup>6</sup>, como transição de uma nota à seguinte e característica técnica de “quebrar” notas de valores mais longos em pequenas *fioriturae* [...]” A *glosa* pode ser entendida como uma forma de ornamentar uma melodia, preenchendo uma cadência ou um intervalo melódico com figuras rítmicas de pequeno valor.

Considerando-se a crescente produção de tratados a partir do início do século XVI e grande número de exemplos de ornamentações desenvolvidos no Renascimento, o flautista Mario Videla (1975, p. 3) observa que a diminuição era “uma arte altamente desenvolvida que, **originada na antiga prática de improvisação** (grifo nosso), se estendeu até o período Barroco [...]”, onde sofreu novas adequações para seu uso de acordo com a nova técnica composicional desenvolvida.

Estas, entretanto, são apenas um mero reflexo das diversas práticas ornamentais improvisadas pelos músicos da época. Uma dessas práticas – ‘diminuição’ - alcançou grande popularidade ao longo do século XVI, na execução de música polifônica e solo, tanto sacra como profana (VIDELA, 1975, p. 3).

O conceito de ornamentação vem sofrendo alterações ao longo dos séculos e, a cada período da história da música ocidental, encontramos usos e classificações diferentes. O flautista e professor Hans-Martin Linde (1958, p. 5) em seu “Pequeno Guia de Ornamentação da Música do Barroco (séculos XVI-XVIII)” entende que o conceito de “diminuição” entre os séculos XIV e XIX se equivale a todas as outras expressões para “ornamento” (maneiras, adornos, coloraturas, *agréments*, *graces*, *fioriture*, entre outras). Já Videla (1976, p. 3) irá resumir os variados sentidos em um só: diminuir é fragmentar.

Para Stanley (1994, p. 269) a diminuição foi um dos métodos mais comuns, nos períodos renascentista e barroco, para produzir variação melódica e acrescentar beleza à obra musical. Foi uma prática de improvisação vocal e instrumental típica dos séculos XVI e XVII, que hoje em dia podemos entender como uma prática de improvisação de ornamentos e que fazia parte do cotidiano de cantores, instrumentistas de sopros, cordas e teclado. “Os sinais de ornamentação eram utilizados de maneira casual e imprecisa, em parte porque esperava-se que os intérpretes acrescentassem sua própria ornamentação” (SADIE, 1994, p. 684).

No atual estado do ensino da música de tradição europeia e erudita, por mais ampla e variada que ela seja, parece haver uma dicotomia entre a improvisação enquanto conceito e a

---

<sup>5</sup> Peça ou seção de uma peça, floreada, destinada a exibir a habilidade de um executante; pode estar especificada na notação ou ser improvisada como uma divisão [diminuição]. SADIE, 1994, p. 704.

<sup>6</sup> Ornamentação de uma linha melódica, seja improvisada por um intérprete ou escrita pelo compositor. SADIE, 1994, p. 328.

improvisação enquanto prática musical consistente neste repertório. Embora seja amplamente reconhecida e apreciada, a improvisação é vista como uma prática exclusiva de universos musicais que se regem por regras próprias, códigos fechados, como é o caso da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, da música popular e do jazz. Nesse sentido, a improvisação é entendida como inacessível ou reservada a especialistas, difícil de ser aprendida.

Essa percepção, em boa parte, explica-se pela hierarquia implícita no universo da música erudita, no qual a música improvisada parece não ter o mesmo grau de importância atribuído às obras consagradas, que constituem o cânone dominante.

O conceito de improvisação como falta de planejamento, contrasta com uma noção de que a precisão no planejamento, a complexidade de relações e inter-relações tão complexas que só podem ser entendidas através de sofisticadas técnicas de análise, são os elementos que caracterizam as grandes obras-primas, tais como a *Arte da Fuga* de Bach ou os últimos quartetos de Beethoven<sup>7</sup> (NETTL, 1998, p. 8, *apud* FERREIRA, 2011, p. 7).

Uma das questões centrais relativas à aprendizagem da improvisação refere-se à delimitação deste conceito. A definição de improvisação como habilidade para fazer música espontaneamente com parâmetros musicais específicos, num contexto de interação com outros músicos, é uma das mais consensuais. Segundo Ferreira (2011, p. 7), “[...] pode-se apontar três fatores chave para esta definição de improvisação: expressar espontaneamente ideais e sentimentos musicais, fazer música dentro de determinados parâmetros previamente assimilados e proporcionar diálogo musical com outros intervenientes”.

Assumindo a diminuição renascentista e a improvisação como práticas relacionadas entre si, nesta pesquisa podemos refinar este entendimento e assinalar as diferenças relevantes entre os dois conceitos. Os dois conceitos, de diminuição e improvisação, dialogam entre si apesar de serem definidos de maneira diferente. Segundo Tettamanti (2015, p. 291, *apud* HORSLEY, 1951, p. 5):

---

<sup>7</sup> The concept of improvisation as lack of planning contrasts with the notion that precision of planning, complexity of relationships, and interrelations so abstruse as to be discernible only with sophisticated analytical techniques characterize the greatest masterworks, such as Bach’s *Art of Fugue* and Beethoven’s late Quartets.

Embora seja um tipo de ornamentação muito livre, a diminuição renascentista tem algumas características bem determinadas que a separa das formas de ornamentação sucessivas: 1) Estilo livre e não estereotipado; 2) Linhas melódicas homogêneas e balanceadas de acordo com as características das composições da época; 3) Cuidado com a preservação das consonâncias verticais da obra, tem-se liberdade melódica e rítmica somente entre tais consonâncias; 4) Não há diferença, a princípio, entre música vocal e instrumental no que diz respeito à confecção dos ornamentos: autores geralmente tomam o cuidado de especificar que as diminuições são igualmente apropriadas para o canto e para instrumentos de sopro e cordas, conforme a indicação dos títulos: *per diminuire con ogni sorte di strumento et canto*<sup>8</sup>.

É interessante destacar que o termo diminuição ou *glosa* teve em destaque em meados do século XVI, quando tratadistas se debruçaram sobre o assunto. Temos como exemplo os autores acima já citados que escreveram e publicaram exemplos ou até mesmo tratados sobre a arte da diminuição, fornecendo exemplos práticos e teóricos para a aplicação das *glosas*. O *Tratado de Glosas* (1553) de Diego Ortiz, tornou-se referência nesta na área, trazendo a importância de relacionar o aprendizado e a realização das *glosas* com a habilidade técnica do intérprete. No *Tratado*, sobre o qual trataremos em detalhes mais adiante, encontramos as orientações necessárias para a prática da diminuição, à qual ele se refere usando a nomenclatura espanhola: *glosar*. Em suas orientações, o autor considera as habilidades de escolha e prática do músico e adverte:

Este livro mostra o caminho, **de que maneira se pode variar as notas** [*glosar los puntos*], mas a graça e os efeitos que a mão há de fazer está naquele que toca, em tocar docemente, de modo que a voz saia às vezes de uma maneira, às vezes de outra [...]. [...] e tratarei dos modos de glosar, que são três<sup>9</sup> (ORTIZ, 1553, In: NAVARRE, 1996, p. 26, grifo nosso).

Em seu tratado, Ortiz registra as três maneiras de *glosar*:

A **primeira e mais perfeita** [maneira de glosar] é aquela em que, depois de ter feito a diminuição sobre qualquer nota que seja e, ao passar para a nota seguinte, a próxima nota da glosa seja na mesma [nota] que foi glosada, como mostram estes exemplos. Como eu disse, esta é a maneira mais perfeita, porque a glosa começa e termina na mesma nota glosada, e a finalização [*cayda*] acontece com o mesmo cantochão, de modo que não pode haver nela nenhuma imperfeição. A **segunda maneira** pede um pouco mais de liberdade, porque, quando se passa de uma nota a outra, não termina sobre as notas do cantochão [...]. Esta maneira é necessária porque, com esta liberdade que se toma, se fazem coisas muito boas e floreios muito lindos que não se poderiam fazer somente com a primeira [maneira], e por isso a uso em algumas partes deste livro [...]. A **terceira** [maneira] é sair da composição e tocar de ouvido, pouco a pouco, sem ter certeza do que se está fazendo e esta

<sup>8</sup> Com o desenvolvimento da prática da diminuição no decorrer dos séculos XVI e XVII, esta se tornou cada vez mais virtuosística e de caráter claramente instrumental.

<sup>9</sup> Este libro muestra el camino[,] de que manera se han de glosar los puntos[,] pero la gratia y los effettos que ha de hazer la mano esta en el que tane[,] en tocar dulcemente[,] que salga la voz unas vezes de un modo[,] otras de otro[,] (...) y tratare de las maneras del glosar, las quales son tres [Todas as traduções do tratado de Ortiz são de autoria de Lucia Carpena].



[maneira] usam alguns que, tendo um pouco de habilidade, querem executá-la e saem da composição sem propósito e sem medida, e vão parar em alguma cadência [*clausula*] ou notas que já conhecem, e esta é uma coisa reprovada em música, porque, como não acontece de acordo com a composição, não pode ter perfeição alguma<sup>10</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, 1996, p. 26-28, grifo nosso).

Ortiz (1553), como fonte primária, e Reese (1967) e Ferreira (2011), como fontes secundárias, deixam registrado que uma boa execução das diminuições depende das habilidades técnicas do músico atreladas aos entendimentos teóricos da construção do texto diminuído e ao conhecimento das regras do contraponto. Vicentino (1555) em *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica* afirma:

As composições são variadas de acordo com os assuntos sobre os quais são feitas, e alguns cantores muitas vezes **não percebem sobre o que foi feita a composição e cantam sem qualquer discernimento** e sempre de um determinado modo seu de acordo com a sua natureza e maneira. As composições que são feitas sobre vários assuntos e várias fantasias (imaginações) carregam consigo diferentes maneiras de compor, e assim **o cantor deve levar em consideração a mente do poeta músico assim como a do poeta do vernáculo ou de latim** e imitar com a voz a composição, **usando diversos modos de cantar**, como são diversas maneiras de composições. E quando usar tais maneiras, será julgado pelos ouvintes como homem de juízo e de ter muitas maneiras de cantar e se mostrará profuso e rico de muitos modos de cantar com disposição [agilidade] da gorja [recurso de ornamentação] ou de diminuir, correspondendo às composições conforme as passagens apropriadas. Mas existem alguns cantores que aos ouvintes demonstram pouco juízo e pouco discernimento quando cantam, e que, quando encontram um trecho triste, o cantam de forma alegre, e depois, ao contrário, quando o trecho é alegre o cantam de forma triste<sup>11</sup> (ELLENDERSEN, 2019, p. 130, grifo nosso).

---

<sup>10</sup> **La primera y mas perfetta** es que despues de haver'hecho el passo, o glosa sobre qualquier punto que se a, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrer punto de la glosa sea en el mismo que a glosado, como estos exemplos lo muestran. [ex. musical] Como he dicho[,] esta [es] la mas perfeta manera por que empieça la glosa y acaba en el mismo punto glosado[,] y la cayda la haze como el mismo canto llano[,] de modo que no puede aver en ello ninguna imperfection. **La segunda manera** toma un poco de mas licentia por que[,] al tiempo que se muda de un punto a outro[,] no cae como los puntos llanos [...]. Esta manera es necessaria por que[,] con esta licentia que se toma'se[,] hacen cosas muy buenas y muy lindos floeos que [no] se podría hazer con la prima sola y por esto la uso en algunas partes en este libro **La tercera es salir de la composition y yr a oydo**, o a poco mas o menos[,] no llevando certindad de lo que se haze[,] y esto usan algunos que[,] como tiene un poco de habilidad[,] quierenla executar y sallen sin proposito y sin compas de la composition y van a parar en alguna clausula o puntos que tienen ya conosciados[,] y esta es una cosa reprovada en musica por que como no va conforme a la composition[,] no puede tener perficion ninguna.

<sup>11</sup> Differenti sono le compositioni, secondo che sono i soggetti, sopra che sono fatte, & alcuni cantanti molte uolte non auuertiscano, cantando sopra che sia fatta la compositione, cantano senza alcuna consideratione, & sempre à un certo suo modo, secondo la sua natura & il suo uso, & le compositioni che sono fatte sopra varij soggetti, & varie fantasie; portano seco differenti maniere di comporre, & cosi il cantante dè considerare la mente del Poeta Musico, et cosi del Poeta uolgare, ò Latino, & imitare con la uoce la compositione, & usare diuersi modi di cantare, come sono diuerse le maniere delle compositioni, & quando usera tali modi, sarà giudicato da gli oditori huomo di giuditio, & di hauere molte maniere di cantare, & dimostrerà esser abundante, & riccho di molti modi di cantare con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni, secondo li passaggi, in suo proposito: ma sono alcuni cantanti che à gli oditori dimostrano il suo poco giuditio, & poca consideratione, quando cantano, & che ritrovano un passaggio mesto, lo cantano allegro; & poi per il contrario quando il passaggio è allegro lo cantano mesto (VICENTINO, 1555, p. 94) [Tradução de Atli Ellendersen, 2019, p. 130].

Os madrigais escritos durante o século XVI possuem como característica o fato de serem diretamente ligados ao texto poético que lhes deu origem; o texto poético é representado em música. Por causa desta relação entre música e texto, da representação do texto poético por meio de elementos musicais, cabe, na interpretação vocal e instrumental do madrigal, espaço para a fantasia, para a imaginação, como ferramentas para emular, em música, o que diz o texto poético. Encontramos em Glareanus (1547) e Zarlino (1558) referências sobre como a música deve imitar a natureza, reproduzindo seu conteúdo emocional e expressivo.

Diego Ortiz em seu *Tratado de Glosas* (1553) não usa o termo “improvisação”, inexistente à época, porém a prática que hoje entendemos como improvisação já ocorria mesmo antes mesmo dos primeiros registros escritos da música ocidental, por meio da adição de uma ou mais vozes a uma composição pré-existente. Ortiz trata a diminuição como uma técnica de embelezamento, na qual as notas de uma melodia são divididas em um número maior de notas de menor valor, sendo que a divisão que o intérprete realiza deve estar de acordo com as regras de contraponto presentes no trecho original. Portanto, do ponto de vista de hoje, a diminuição (ou *glosa*, em espanhol) pode ser entendida como um processo de ornamentação improvisada, feita a partir de modelos pré-existentes sobre cadências e intervalos, regulada pelas regras de contraponto e mediada pela habilidade técnica do músico.

Compositores e tratadistas como Ganassi, Coclicus, Ortiz, Finck e Maffei, já citados, cada um em seu tempo, foram pioneiros na construção e na prática da técnica da diminuição/*glosa* na música renascentista, cabendo a nós, intérpretes modernos, o estudo e a difusão destas técnicas, considerando as regras do contraponto, a clareza e a destreza, unidas com as características do texto poético, para que estejam em conformidade com o texto musical.

O propósito desta pesquisa na área das Práticas Interpretativas é oferecer subsídios para que intérpretes do século XXI possam pensar suas ações e decisões em relação à música instrumental do século XVI, de acordo com os processos de diminuição estabelecidos por Ortiz em seu *Tratado de Glosas*. O trabalho congrega experiências de natureza histórica, analítica, pedagógica e criativa, inventiva. Para isto, este trabalho demandou investigação e análise como etapas essenciais para alcançar um nível de excelência artística buscando o reconhecimento das linguagens, dos processos técnicos e estilos composicionais para a execução de futuros recitais como um ato de recriação do texto musical escrito e que demanda um longo período de preparação.

Entre as dificuldades encontradas para a realização deste trabalho estão a pouca informação disponível sobre a vida de Diego Ortiz e a forma original e autoria do poema do madrigal *O Felici Occhi Miei* utilizado por Jacques Arcadelt em seu madrigal no *Il primo libro di madrigali*. Ao longo desta pesquisa, percebemos que todas as informações referentes à vida de Diego Ortiz (c.1525–1570) estão ligadas diretamente aos lugares por onde trabalhou ao longo da sua carreira. Acredita-se que Ortiz havia morrido em Nápoles, mas segundo Jordi Savall (2013)<sup>12</sup> muito pouco se sabe de sua vida, até mesmo as datas exatas de nascimento e morte são desconhecidas. Outro pormenor se refere à forma do poema original *O Felici Occhi Miei* utilizado por Jacques Arcadelt (1505–1568) em seu madrigal. Harris (1999, p. 97) diz que a publicação não menciona a autoria do poema e, por esta razão, é comum o encontrar sua atribuição à Arcadelt por ter musicado o texto. Discutiremos mais sobre este assunto no item 2.3 desta dissertação.

Nas próximas páginas darei continuidade à apresentação desta pesquisa, dividida em três capítulos: no capítulo primeiro apresentaremos o *Tratado De Glosas* (Roma, 1553) e seu autor, Diego Ortiz; no segundo capítulo o madrigal *O Felici occhi miei* (Ó felizes olhos meus) de Jacques Arcadelt (c.1505 - 1568) será apresentado ao leitor, e no terceiro capítulo trataremos do tema principal desta pesquisa, a análise das quatro *recercadas* de Diego Ortiz sobre o madrigal de Arcadelt à luz do *Tratado de Glosas*, do próprio Diego Ortiz.

---

<sup>12</sup> "Diego Ortiz: Recercadas del Trattado de Glosas, 1553" Jordi Savall, et al. (2013). Disponível em: <http://rsonarefibris.blogspot.com/2013/06/recercadas-del-tratado-de-glosas-de.html?sref=fb>.

## CAPÍTULO 1 O TRATADO DE GLOSAS DE DIEGO ORTIZ

Neste capítulo trataremos sobre a vida e obra de Diego Ortiz, assim como a estrutura e conteúdo do seu *Tratado de Glosas (libro primero e libro segundo)*. Abordaremos o tratado no ponto de vista pedagógico dando maior importância para o passo a passo da aprendizagem da arte da diminuição.

### 1.1 Diego Ortiz em seu tempo

Pouco sabemos sobre a vida do violista<sup>13</sup> e compositor espanhol Diego Ortiz. Os primeiros sinais da sua existência ocorrem concomitantes à publicação do *Tratado de Glosas*, no ano de 1553, em Roma. A densidade das informações contidas no tratado nos leva a crer que Ortiz estava em um momento de grande maturidade musical e pedagógica, como veremos no decorrer desta dissertação. Entre os poucos registros sobre Ortiz, encontramos a seguinte informação:

Diego Ortiz viveu em Toledo, Espanha, até aproximadamente o ano de 1530; foi um dos mais notáveis gambistas de sua época e mestre da arte da diminuição. Em 1553 atuou como mestre de capela na corte de Don Fernando Alvarez de Toledo (1507-1582), vice-rei em Nápoles (um dos estados na Península Italiana, que estava sob domínio espanhol), terceiro duque de Alba, capitão-general do exército de Carlos V e Felipe II e, mais tarde, governador na Holanda (1567-1573). Entre os anos de 1553 até 1558 Ortiz prestou serviços no palácio ducal como maestro de coro. Os últimos registros sobre ele encontram-se na obra de Scipioni Cerreto, *Della Pratica Musica vocale et stromentale* (Nápoles, 1601), onde Ortiz foi mencionado “entre os excelentes compositores da cidade de Nápoles que já não estão conosco” (Encarte do CD Diego Ortiz, 2013).

### 1.2 Sobre o tratado

O *Tratado de glosas sobre cláusulas e outros gêneros na música de viola*<sup>14</sup> foi publicado por Diego Ortiz em Roma, em 10 de dezembro de 1553, e dedicado ao “Ilustrissimo Señor Don Pedro D’urries [De Urríes], Comendador de Santyago, Señor D’Ayerbe y Baron de Riesi”, empregador de Ortiz. Chama a atenção que, à época, o tratado foi publicado em duas versões, espanhol e em italiano.

---

<sup>13</sup> Usaremos o termo “violista” como sinônimo de “gambista”, nos referindo àquele que toca viola da gamba.

<sup>14</sup> Ortiz refere-se à viola da gamba, também chamada de viola de arco.

No século XX foram realizadas traduções do tratado, como por exemplo, as de Max Schneider<sup>15</sup> e da editora S.P.E.S<sup>16</sup>. Nesta pesquisa utilizaremos a edição traduzida para o francês por Jean-Philippe Navarre e publicada em volume trilingue (espanhol, italiano e francês) pela editora Cerf (Paris, 1996). Na edição de Navarre, os textos em espanhol e italiano são das edições originais do tratado, do século XVI, e o texto em francês é a tradução moderna do próprio Navarre. Salvo menção em contrário, todas as traduções do tratado para o português presentes neste trabalho são de autoria de Lucia Carpena e as figuras são da edição em espanhol do tratado, cujo único exemplar existente encontra-se na *Staatsbibliothek zu Berlin*, em Berlim, sob o número de chamada Mus. ant. Theor. O/20.

Figura 1 - Capa do *Tratado de Glosas* (ORTIZ, 1553).



Fonte: Schneider (1936).

O tratado foi idealizado como ferramenta teórica na sistematização do aprendizado da técnica de diminuição instrumental do século XVI na viola da gamba (também conhecida na época como viola de arco) possibilitando ao leitor a prática do embelezamento de uma melodia. Entretanto, o tempo revelou um uso mais amplo para o tratado, para além do ensino da arte da diminuição, da variação e da fantasia na música renascentista: fez dele uma das fontes mais importantes para entender a música instrumental renascentista.

<sup>15</sup> Kassel: Bärenreiter, 1936.

<sup>16</sup> Florença: SPES, 1984.

Apesar de Ortiz ter escrito o tratado para a viola da gamba, consideramos ser possível aplicar o conteúdo a outros instrumentos, com base em fontes contemporâneas que adotam este procedimento como por exemplo, no tratado de Girolamo Dalla Casa, *Il Vero Modo di Diminuir* (1584). Destinado às diversas formas de diminuir em qualquer instrumento, demonstradas sobre *chansons*<sup>17</sup> francesas e também madrigais, indica uma prática comum à música do século XVI, explícita na carta ao leitor no segundo livro de Dalla Casa<sup>18</sup>:

Para que o instrumentista de qualquer instrumento possa fazer uso correto destas diminuições, **seja em instrumento de sopro, teclado ou cordas**, como a viola da gamba e viola *da braccio*, você encontrará diminuições mistas em todas as *canzoni*, ou seja, juntando as quatro figuras, colcheia, semicolcheia, tercinas em semicolcheias e fusas, como já expliquei no Livro I<sup>19</sup> (ROSENBERG, 1989, p. 112, grifo e tradução nossa).

Ortiz traz instruções muito detalhadas para as diferentes possibilidades de *glosar* uma melodia na viola da gamba acompanhada pelo cravo, assim como Dalla Casa em seu segundo livro também apresenta diversos exemplos musicais com diferentes níveis de aprendizado. Tettamanti (2010, p. 133) destaca que os exemplos musicais contidos em *Il Vero Modo di Diminuir* limitam-se à parte do *superius*, a voz mais aguda em uma composição polifônica, e que é a voz mais frequentemente glosada, tanto na interpretação instrumental como vocal. Chama a atenção que, em seu tratado, Ortiz apresenta glosas para as vozes do soprano e baixo do madrigal.

O tratado de Ortiz, assim como os de seus contemporâneos, faz parte de um *corpus* de manuais e tratados publicados ao longo do século XVI que tinham por objetivo estabelecer critérios para a improvisação de diminuições a partir das normas de contraponto. Os tratados incluíam, além dos exemplos de diminuição (chamadas por Ortiz de *glosas*, como já citado), orientações sobre a forma de utilizar e também, de improvisar a criação das próprias glosas. Neste sentido Freedman (2013, p. 151) escreve que:

A evolução da tecnologia de escrita e impressão surgiu paralelamente - e pode até ter encorajado - uma nova consciência sobre o que significava "possuir" música,

<sup>17</sup> Composição lírica sobre letras francesas; mas especificamente, uma canção polifônica francesa do final da Idade Média e do Renascimento [...] (SADIE, 1994, p. 186).

<sup>18</sup> *Il vero modo di Diminuir - Girolamo dalla Casa: A Translation*. Jesse Rosenberg (trad.), *Historic Brass Society Journal* 1, no. 1, 1989, pp. 109 - 14.

<sup>19</sup> In order that players of any instrument may make use of these diminutions correctly, whether on a wind, keyboard or string instrument such as the viola da gamba and the viola da braccio, you will find mixed diminutions upon all these canzoni, that is, uniting the four figures, croma, semicroma, treplicate and quadruplicate, as I have already explained in Book I. *Il Vero Modo Di Diminuir*, translated by Jessy Rosemberg. In: **Historic Brass Society Journal**. New York University, 1989, p. 112.

para padrões, colecionadores e até mesmo os próprios compositores<sup>20</sup> (FREEDMAN, 2013, p. 151, tradução nossa).

Estes tratados atendiam à demanda crescente por parte de músicos profissionais e também amadores de mais informação sobre os procedimentos de diminuição de intervalos melódicos, com fins de embelezamento da melodia.

### 1.3 Estrutura do tratado

Impresso em um único volume, o *Tratado de Glosas* se divide em duas partes, que Ortiz chama de *Libro Primero* e *Libro Segundo*. O *Libro Primero* contém a autorização papal para a publicação, textos de Ortiz dirigidos ao seu empregador e aos leitores, além das diferentes maneiras de *glosar* nas cadências e nos intervalos ascendentes e descendentes da segunda até a quinta justa. No *Libro Segundo* Ortiz trata de como afinar a viola da gamba com o cravo e das diferentes maneiras de tocá-la acompanhada de cravo. Na edição em espanhol, as primeiras seis páginas do *Libro Primero* não são numeradas, passando a ser numeradas apenas a partir da página número 5<sup>21</sup>.

A seguir, faremos uma descrição da estrutura do tratado, que revela o processo pedagógico de Ortiz quanto ao ensino da prática das *glosas*.

#### 1.3.1 Libro Primero

Consta da apresentação do tratado, composta por textos e exemplos musicais, na seguinte ordem:

1. Autorização, em latim, do Papa Júlio III<sup>22</sup>, “que garante o direito de propriedade do autor por dez anos e se refere ao trabalho realizado pelo compositor” (MARTIN, 2019, p. 23);
2. Dedicatória de Ortiz a Pedro de Urries, Comandante de Santiago, Senhor de Ayerbe e Barão de Riesi, Sicília, “[...] tão aficionado pela música que se pode chamar (sem

<sup>20</sup> The changing technology of writing and print emerged alongside -and may even have encouraged- a new consciousness about what it meant to “own” music, for patrons, collectors, and even composers themselves (FREEDMANN, 2013, p. 151).

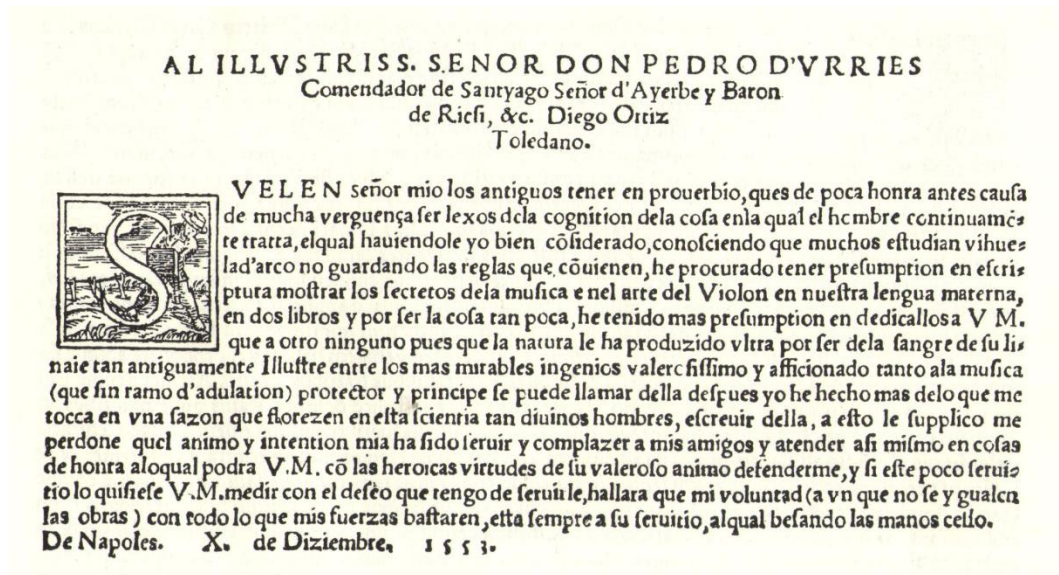
<sup>21</sup> Para maiores informações sobre erros e inconsistências nas edições em espanhol e em italiano, ver MARTIN, 2019.

<sup>22</sup> Giovan Maria de'Ciocchi del Monte (1487-1555) foi Papa entre 1550 e 1555, com o nome de Júlio III. Foi sob seu mandato que se encerrou o Concílio de Trento, cujas determinações tiveram muitas repercussões na música do século XVI.



traço de adulação) de protetor e príncipe dela”<sup>23</sup>. Nesta dedicatória, Ortiz aproveita a ocasião para esclarecer o porquê de haver escrito o *Tratado de Glosas* “em nossa língua materna” (Figura 2).

Figura 2 – Dedicatória (ORTIZ, 1553, s/p.).



Fonte: Schneider (1936)

Na dedicatória, Ortiz afirma ter “a presunção de mostrar por escrito em nossa língua materna os segredos da música na arte da viola em dois livros”<sup>24</sup>, motivado pelo fato de que saber que “muitos estudam viola de arco [da gamba] sem respeitar as regras que convêm”<sup>25</sup>.

3. Texto de Ortiz dirigido aos leitores (Figura 3), onde ele explica os motivos que o levaram a escrever o tratado dedicado à viola da gamba, entre eles a ausência de trabalhos, à época, sobre este instrumento tão importante e difundido:

Diego Ortiz, pensando no quanto a música floresce em nossos tempos, não apenas na que consiste na harmonia de vozes [polifonia vocal], mas na de instrumentos [polifonia instrumental], vendo também a diversidade de tratados dos quais os curiosos podem se valer estudando seus preceitos e regras para tocá-los, lhe despertou muita atenção a viola de arco, que, [embora] sendo um instrumento tão importante e tão usado, **nenhum dos tantos homens hábeis e nela proficientes forneceu princípios àqueles estudiosos que tivessem alguma maneira de nela se exercitarem**, e porque a ninguém lhe deu a mesma culpa, decidiu dar algum início a este estudo [da viola de arco], fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que

<sup>23</sup> [...] aficionado tanto ala musica que (sin ramo d'adulation) protetor y príncipe se puede llamar [...]. *Tratado de Glosas* 1553, [1].

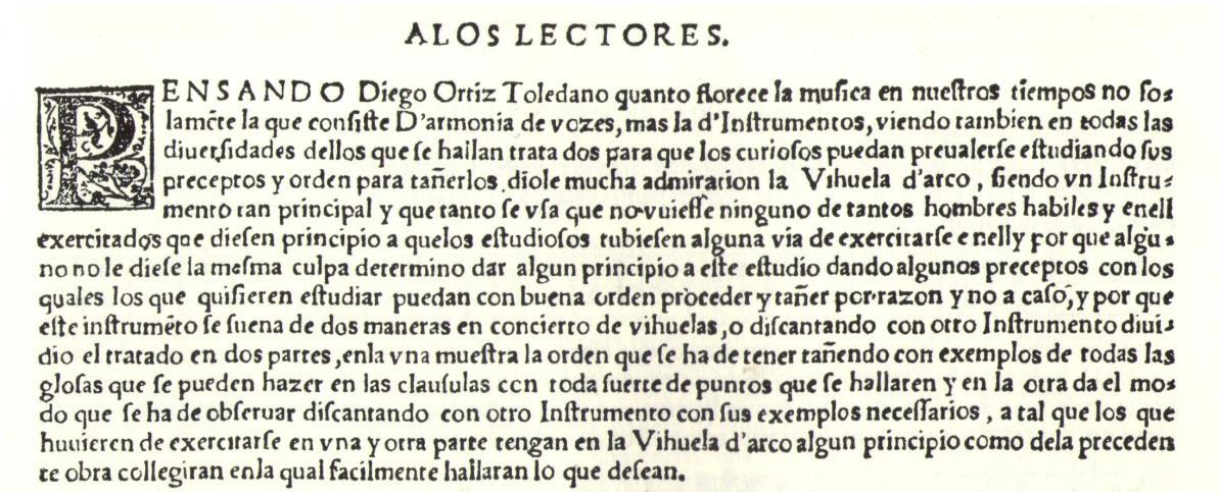
<sup>24</sup> [...] tener presumption en escriptura mostrar los secretos de la musica nel arte del Violon en nuestra lengua materna [...] (*Tratado de Glosas*, 1553 [1], p. 22).

<sup>25</sup> [...] muchos estudian vihuela d'arco no guardando las reglas que convienen [...] (*Tratado de Glosas*, 1553 [1], p. 22).



queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso<sup>26</sup> (ORTIZ, 1553, grifo nosso).

Figura 3 – Aos leitores (ORTIZ, 1553, s/p.).



Fonte: Schneider (1936).

4. Ortiz apresenta uma coleção de fórmulas de *glosar* em cadências e em intervalos ascendentes e descendentes, cujo âmbito varia de uma segunda menor até uma quinta justa. Nesta primeira parte do tratado percebemos que Ortiz está atento ao desenvolvimento de uma música instrumental independente da música vocal:

[...] pensando no quanto a música floresce em nossos tempos, não apenas na que consiste na harmonia de vozes [polifonia vocal], mas na de instrumentos [polifonia instrumental], vendo também a diversidade de tratados dos quais os curiosos podem se valer estudando seus preceitos e regras para tocá-los<sup>27</sup> (ORTIZ, 1553, In: NAVARRE, p. 24).

No *Libro Primero* o leitor encontrará todas as informações e instruções necessárias para aprender a compor suas próprias glosas e assim, ter um bom aproveitamento dos exemplos musicais contidos na segunda parte do tratado. Ortiz apresenta sugestões de *glosas*

<sup>26</sup> Pensando Diego Ortiz Toledano quanto florece la música en nuestros tiempos[,] no solamente la que consiste D'armonia de voces, mas l ad'Instrumentos, viendo también en todas las diuersidades dellos que se hallan tratados para que los curiosos puedan preualerse estudiando sus preceptos y orden para tañerlos, diole mucha admiracion la Vihuela d'arco, siendo un instrumento tan principal y que tanto se usa[,] que no vuisse ninguno de tantos hombres hábiles y en ell exercitados que diesen principio a quelos estudiosos tuviesen alguna via de exercitarse en ell, y por que alguno no le diese la mesma culpa, determino dar algún principio a este estudio[,] dando algunos preceptos con los quales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y taner por raxon y no a caso (Tratado de Glosas, 1553 [2]).

<sup>27</sup> Pensando Diego Ortiz Toledano quanto florece la música en nuestros tiempos[,] no solamente la que consiste D'armonia de voces, mas l ad'Instrumentos, viendo también en todas las diuersidades dellos que se hallan tratados para que los curiosos puedan preualerse estudiando sus preceptos y orden para tañerlos [...] (Tratado de Glosas, 1553, [2]).

sobre diferentes tipos de intervalos e cadências. Abaixo temos a Figura 4, reproduzindo o conteúdo do *Libro Primero*, da edição em italiano:

Figura 4 – Tabela do *Libro Primero* (ORTIZ, 1553, s/p).

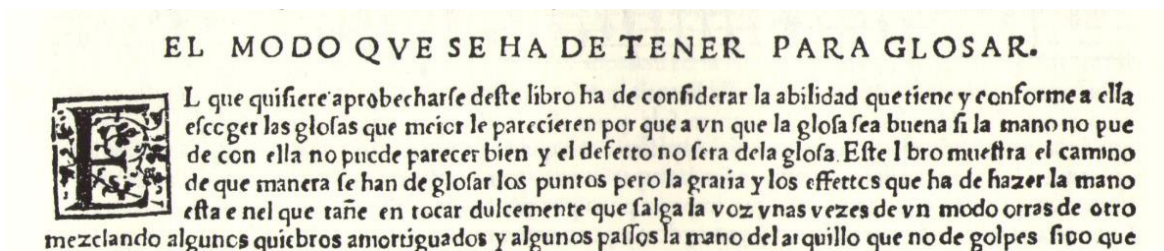
Tauola del libro primo.	
Cadenze corte per b.mol.	
Cadenze in g. sol re vt sopr'acuto	5
Dichiaratione per far le dette cadenze	5
Altre maniere di cadenze nel medesimo g. sol re ut	6
Cadenze in ala   mi re sopr'acuto	7
Cadenze in b fa   mi sopr'acuto	8
Cadenze in c sol fa & de la sol	9
Cadenze inf. faut acuto	9
Cadenze in de la sol re	10
Cadenze larghe per b.mol.	
Cadenze in g. sol re ut sopr'acuto	10
Cadenze in ala mire & b. fa   mi sopr'acuti	11
Cadenze in e sol fa	11
Cadenze in d la sol & f. faut sopr'acuti	21
Cadenze nella medesima qualita senza b.mol.	
Cadenze in f. faut acuto	12
Cadenze in g. sol re ut & ala mire sopr'acuti	13
Cadenze in e sol fa & d. la sol	13
Cadenze corte senza b.mol.	
Cadenze in f. faut acuto	14
Cadenze in g. sol re ut sopr'acuto	14
Cadenze in ala mire & c. sol fa sopr'acuti	15
Cadenze in de la sol	15
Cadenze in e la	16
Dichiaratione per far cadenze in g. sol re ut graue	16
Altra sorte di cadenze nel medesimo g. sol re ut	17
Cadenze in f. faut graue	17
Altra cadenze nel medesimo f. faut	18
Dichiaratione per far cadenze di tenore	19
Altre due sorte di cadenze larghe di tenore	20
Dichiaratione per chiosare ogni sorte de punti	20
Per fallire & ballare vna seconda di breue	20
Per fallire & ballare vna seconda di semibreue	21
Per fallire & ballare vna seconda di minima	21
Per fallire vna terza di breue	21
Per ballare vna terza di breue	22
Per alzar & descendere terze di semibreue	22
Per fallire & calare terza di minima	22
Per fallire & ballare quarta di breue	23
Per fallire, & descendere vna quarta di semibreue	23
Per fallire & ballare quarta di minima	23
Per montare vna quinta di breue	24
Per calare vna quinta di breue	24
Per alzare & abassare vna quinta di semibreue	24
Per alzar & abassare vn passo di semiminime.	24

Fonte: Schneider (1936)

Ainda no *Libro Primero*, Ortiz traz uma advertência importante para o leitor, deixando claro que o êxito na execução das *glosas* depende da capacidade técnica do intérprete (Figura 5):

Aquele que quiser fazer uso deste livro tem que considerar a habilidade que tem e, conforme ela, escolher as *glosas* que melhor lhe convêm, porque, ainda que a *glosa* seja boa, se a mão não pode com ela, [a *glosa*] não pode parecer boa e o defeito não será da *glosa*<sup>28</sup> (ORTIZ, 1553, In: NAVARRE, p. 26, grifo nosso).

Figura 5 – Do modo que se deve tocar para *glosar* (ORTIZ, 1553, s/p.).



Fonte: Schneider (1936).

<sup>28</sup> El que se quisiere aprobecharse deste libro há de considerer la abilidad que tiene y conforme a ella escoger las glosas que mejor le parecieren por que a un que la glosa sea buena si la mano no puede con ella no puede parecer bien y el defetto no sera de la glosa (Tratado de Glosas, 1553 [3]).

### 1.3.2 Libro Segundo

O *Libro Segundo* começa com a descrição de como se deve afinar a viola com o cravo e também, de como tocar com ele, para, em seguida, apresentar as diferentes maneiras de *glosar*. Ortiz sugere três modos de o violista praticar a improvisação das *glosas*, seja solo ou com acompanhamento do cravo: com fantasia, sobre um cantochão e sobre uma composição polifônica (“sobre la compostura”):

Este segundo livro trata da maneira de tocar a viola com o cravo e **há três maneiras de tocar**: a primeira é a fantasia, a segunda sobre um cantochão e a terceira sobre a composição [a muitas vezes]. A fantasia eu não posso mostrar porque cada um toca à sua maneira, mas direi o que é necessário para tocá-la<sup>29</sup> (ORTIZ, 1553, in: NAVARRE, p. 62, grifo nosso).

O *Libro Segundo* está organizado em quatro partes (Quadro 1):

Quadro 1 – Conteúdo do *Libro Segundo*.

CONTEÚDO DO SEGUNDO LIVRO	
<b>Declaração sobre as maneiras de tocar a viola e o cravo</b>	
<b>Da ordem em que se deve afinar a viola com o cravo</b>	
[ <i>Recercadas</i> para “ <i>exercitar a mão</i> ”]	Primeira <i>recercada</i> Segunda <i>recercada</i> Terceira <i>recercada</i> Quarta <i>recercada</i>
<b>A segunda maneira de tocar a viola e o cravo</b>	Primeira <i>recercada</i> sobre cantochão [ <i>La Spagna</i> ] Segunda <i>recercada</i> sobre o mesmo cantochão Terceira <i>recercada</i> sobre o mesmo cantochão Quarta <i>recercada</i> sobre o mesmo cantochão Quinta <i>recercada</i> sobre o mesmo cantochão Sexta <i>recercada</i> sobre o mesmo cantochão
<b>A terceira maneira de tocar a viola com o cravo</b> [,] que é sobre composições polifônicas	<b>Um madrigal a quatro vozes: <i>O felici occhi miei</i></b> Instruções sobre como tocar sobre composições Primeira <i>recercada</i> sobre <i>O felici occhi miei</i> Segunda <i>recercada</i> sobre o mesmo madrigal Terceira <i>recercada</i> sobre o mesmo madrigal Quarta <i>recercada</i> , que é a quinta voz sobre o mesmo madrigal <b>Uma canção francesa: <i>Doulce mémoire</i></b> Primeira <i>recercada</i> sobre <i>Doulce mémoire</i> Segunda <i>recercada</i> sobre a mesma canção Terceira <i>recercada</i> sobre a mesma canção Quarta <i>recercada</i> , que é a quinta voz sobre a mesma canção <b>Instruções para tocar sobre tenores italianos</b> <sup>30</sup> Primeira <i>recercada</i> sobre os ditos tenores

<sup>29</sup> Este segundo libro tratta de la manera que sea de tañer el Violon con el Cimbalo y hai tres maneras de tañer[:] la primera es fantasia[,] la segunda sobre canto llano [y] la tercera sobre la compostura. La fantasia on la puedo yo mostrar porque cadauno la teñe de su manera[,] mas dire lo que se requiere para tañerla [...] (ORTIZ 1553, [68]).

<sup>30</sup> Os tenores italianos são caracterizados como melodias em ostinato, em geral tocadas pelo baixo, sobre as quais são realizadas improvisações e diminuições. Estas melodias têm este nome por serem de origem italiana: *Passamezzo Antico, Passamezzo Moderno, Romanesca e Ruggiero*.



	Segunda <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Terceira <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Quarta <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Quinta <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Sexta <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Sétima <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Oitava <i>recercada</i> sobre os mesmos tenores Uma quinta voz sobre os mesmos tenores
--	---

Fonte: Ortiz (1553).

Na Figura 6 abaixo vemos a reprodução do conteúdo do *Libro Segundo*, conforme a versão em italiano do tratado:

Figura 6 – *Tratado de Glosas* (ORTIZ, 1553, s/p).

TAVOLA DEL SECONDO LIBRO.		
Dichiaratione dela maniera che se ha da sonare il violon col cimbalò		
Ordine per accordare il violon col cimbalò	25	
Recercata prima	26	
Recercata seconda	27	
Recercata terza	28	
Recercata quarta	29	
La seconda maniera de sonare il violon col cimbalò sopra canto piano	30	
Recercata prima sopra canto piano	30	
Recercata seconda sopra il medemo canto piano	31	
Recercata terza sopra il detto canto	31	
Recercata quarta sopra il detto	32	
Recercata quinta sopra il detto	33	
Recercata sexta sopra il detto canto piano	34	
La terza maniera di sonare il Violon col Cimbalò sopra le compositioni a piu voci	35	
Vn madrigale, o felici occhi miei	35	
Dichiaratione per sonare sopra cose composte	37	
Recercata prima sopra o felici occhi miei	37	
Recercata seconda sopra il detto madrigal	38	
Recercata terza sopra il detto madrigal	39	
Recercata quarta che e vna quinta voce sopra il detto madrigal	40	
Vna Canzon Francese douce memoire	41	
Recercata prima sopra douce memoire	41	
Recercata seconda sopra la detta Canzone	44	
Recercata terza sopra la detta Canzon	45	
Recercata quarta che e vna quinta voce sopra la detta Canzone	46	
Dichiaratione per sonare sopra tenori	47	
Recercata prima sopra li detti tenori	47	
Recercata seconda sopra li detti tenori	49	
Recercata terza sopra li detti tenori	51	
Recercata quarta sopra li detti tenori	53	
Recercata quinta sopra li detti tenori	55	
Recercata sexta sopra li detti tenori	56	
Recercata settima sopra li detti tenori	58	
Recercata ottava sopra li detti tenori	59	
Vna quinta parte sopra li detti tenori	60	

Fonte: Schneider (1936)

As quatro *recercadas* iniciais exemplificam a **primeira maneira** de tocar melodias desacompanhadas: “Me pareceu [bem] colocar estas quatro *recercadas* livres e soltas que aqui seguem para **exercitar a mão**, e, em parte, mostrar o **discurso** que se deve ter quando se toca a viola solo” (ORTIZ, 1553, grifo nosso)<sup>31</sup>. A menção de Ortiz (1553, p. 24, grifo nosso) ao “discurso” que o violista deve ter reforça sua instrução, dada no começo do tratado, de que o tocar seja organizado a partir das normas e convenções da época, “[...] fornecendo alguns

<sup>31</sup> Estas quatro *recercadas* que aquí se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar noticia del discurso que se ha de tener quando se tañera un Violon solo. (ORTIZ, 1553, [69]).

preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso”<sup>32</sup>.

Em seguida, Ortiz dá exemplos da segunda maneira de tocar as *glosas*, que é sobre um cantochão, explicando:

Sobre esta maneira de tocar apresento aqui seis *recercadas* sobre o cantochão que se segue, o qual deve ser tocado pelo cravo no baixo, acompanhando-o com consonâncias e um pouco de contraponto de acordo com cada uma das seis *recercadas* que tocará a viola. Desta maneira a *recercada* soará bem, porque é de contraponto livre, e aviso ao leitor que, desta maneira de tocar, há outros exemplos sobre tenores no final deste livro para satisfazer a diferentes gostos. Que cada um use o que melhor lhe parecer (ORTIZ, 1553, p. 74)<sup>33</sup>.

Como **terceira e última maneira**, Ortiz apresenta diminuições sobre a *compostura*, aqui entendida como composição polifônica. Nesta seção encontramos primeiramente *recercadas* sobre duas peças polifônicas: o madrigal *O Felici Occhi Miei*, de Jacques Arcadelt, e a *chanson* francesa *Doulce Memoire* (Doce memória), de Pierre Sandrin. Estas duas obras diminuídas por Ortiz são o exemplo das diferentes maneiras de como se pode acompanhar uma melodia solo com um instrumento de teclado (cravo ou órgão), que são quatro:

Se deve tomar o madrigal ou moteto ou qualquer outra obra que se quer tocar e colocá-la no cravo, como normalmente se faz, e aquele que toca a viola pode tocar duas ou três diferenças [variações], ou mais, sobre a composição. Coloco aqui quatro [diferencias] sobre o madrigal que segue. A primeira é o mesmo baixo da composição, com algumas glosas e algumas passagens lentas. A segunda maneira é o soprano glosado, e esta maneira de tocar tem mais graça quando aquele que toca o cravo não toque [dobre] o soprano. A terceira maneira é como uma imitação da primeira, porém mais difícil de tocar porque requer mais soltura das mãos. A quarta é uma quinta voz, à qual não obrigamos ninguém [a tocar] porque pressupõe habilidade de composição por parte de quem a toca para fazê-la<sup>34</sup> (ORTIZ, 1553, in: NAVARRE, p. 81).

<sup>32</sup> “[...] dando algunos preceptos con los cuales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y tanner por razón y no a caso [...]” (ORTIZ, 1553, p. 24).

<sup>33</sup> Desta maneira de tañer pongo aquí 6 *Reçercadas* sobre este canto llano que se sigue, elqual se há de poner em el Cymbalo por donde esta apontado por contrabaxo, acompañadole com consonâncias y algun contrapunto [...] (Ortiz, 1553 [74]).

<sup>34</sup> [...] Hace de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualquier obra que se quisiere tanner, y ponerla en el címbalo como ordinariamente se suele hazer, y el que tañe el Violon puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres differentias, o mas. Aquí pongo quatro sobre este madrigal que se sigue. La primera es el mismo contrabaxo de la obra, con algunas glosas y algunos passos largos. La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el címbalo no taña el suprano. La tercera manera es a imnitiacion de la primeira [,] si no que es mas difficultosa de tañer, porque requiere mas sueltura de manos. La quarta est una quinta boz, a la qual no obligamos a nadie[,] porque presupone abilidad de compostura en el tañedor para hazerla (Ortiz, 1553, [81]).

O autor finaliza o *Libro Segundo* com um terceiro grupo de diminuições, desta vez sobre baixos conhecidos em sua época, que Ortiz denomina “tenores italianos”: *Folia*<sup>35</sup>, *Passamezzo Antico*<sup>36</sup>, *Passamezzo Moderno*<sup>37</sup>, *Romanesca*<sup>38</sup> e *Ruggiero*<sup>39</sup>.

#### 1.4 O tratado do ponto de vista pedagógico

Do ponto de vista da aprendizagem da arte da diminuição e da improvisação, o *Libro Primero* nos parece mais importante do que o *Libro Segundo* porque estabelece as bases necessárias para que o violista aprenda as fórmulas de *glosar* com diferentes ritmos, extensões, alturas e direções nas *glosas*, em diferentes níveis de dificuldade. No *Libro Primero* Ortiz orienta seu leitor a, antes de mais nada, praticar as diferentes *glosas*, maneiras de diminuir intervalos, sejam eles em cadências (denominadas *clausulas*) ou ao longo da melodia, para aprender e internalizar o maior número de *glosas* por ele sugeridas, para, em seguida, empregar estas *glosas* na música.

Esse passo-a-passo do aprendizado da arte da diminuição ocupa todo o *Libro Primero*, onde fica clara a intenção do tratadista de apresentar um amplo catálogo de *glosas*, de possibilidades de diminuição. Para Ortiz, para que o instrumentista obtenha melhor proveito do estudo das *glosas*, ele tem de levar em consideração suas próprias habilidades e, de acordo com elas, escolher as *glosas* que melhor se adequam as suas condições técnicas. Como já citado anteriormente, Ortiz faz questão de salientar a importância de que o músico tenha boa técnica para que a *glosa* soe bem:

Aquele que quiser fazer uso deste livro tem que considerar a habilidade que tem e, conforme ela, escolher as *glosas* que melhor lhe convêm, porque, ainda que a *glosa* seja boa, se a mão não pode com ela, [a *glosa*] pode não parecer boa e o defeito não será da *glosa* <sup>40</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, p. 26).

---

<sup>35</sup> É uma melodía e dança surgida no século XV, cujo o esquema harmônico/melódico foi, desde então, utilizado em centenas de variações feitas por mais de 150 compositores. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Folia>. Acesso em: 27 ago. de 2021.

<sup>36</sup> Dança italiana em compasso binário, popular c. 1550- 1610. *Passamezzo antico* num modo menor, usava estrutura de acordes I-VII-I-V-III-VII-I-(V)-I (SADIE, 1994 p.704).

<sup>37</sup> *Passamezzo moderno* no modo maior usava I-IV-I-V-I-IV-I-(V)-I, com esquema básico repetido várias vezes e, geralmente seguido por uma dança ternária no mesmo esquema [...] (SADIE, 1994 p.704).

<sup>38</sup> Uma sequência de acordes usada na Itália de c. 1550 a 1650, para canções e variações instrumentais [...] (SADIE, 1994 p. 795).

<sup>39</sup> Uma combinação musical para canções, danças e variações instrumentais, difundida particularmente na Itália [...] (SADIE, 1994, p.808).

<sup>40</sup> El que quisiese aprovecharse deste libro ha de considerar la abilidad que tiene y conforme a ella escoger las *glosas* que mejor le parecien[,] por que a un que la *glosa* sea buena[,] si la mano no puede con ella [,] no puede parecer bien y el defetto no sera de la *glosa*.

Fica clara no *Primer Libro* a intenção pedagógica de Ortiz, ao apresentar as *glosas* como modelos de improvisação melódica instrumental, para uso em futuras “composições” dos instrumentistas. Este conjunto de exemplos serve como uma espécie de tabela de consulta rápida facilitando assim o processo para o estudo do *glosado*.

Já no *Libro Segundo*, Ortiz dá exemplos da aplicação prática das *glosas* apresentadas no *Primer Libro*. Chama a atenção que o Toledano dá como exemplos um repertório variado de sua época: um madrigal italiano e uma *chanson* francesa, gêneros de uso privado, para audiências seletas, e baixos italianos *ostinato*<sup>41</sup>, de amplo uso e conhecimento na Europa do século XVI, com o que se poderia chamar de caráter popular. Evidencia-se aqui a intenção de que o tratado atinja um público variado, composto de músicos profissionais e amadores, de atuação privada, cortesã ou pública.

---

<sup>41</sup> Figura melódica ou rítmica repetida persistentemente. Um baixo *ostinato* é um baixo que deve ser repetido (ZAHAR, 1982, p. 276).

## CAPÍTULO 2 O MADRIGAL DE ARCADELT, *O FELICI OCCHI MIEI* (Ó FELIZES OLHOS MEUS)

### 2.1 Sobre Jacques Arcadelt

A biografia mais extensa sobre a vida de Jacques Arcadelt foi escrita por Thomas Bridges (1982) e todas as datas tratam de aproximações por não haver informações precisas sobre o nascimento e morte do compositor do madrigal que serviu de base para as *recercadas* de Ortiz. Até mesmo o lugar de origem de Arcadelt é incerto. Segundo Bridges (1982, p.3), Jacques Arcadelt nasceu em 1507 em Liège, Bélgica, e faleceu em Paris em 1568. Compositor de madrigais, cujo estilo se caracterizava pela homofonia sonora tomando por base textos de poetas como Francesco Petrarca (1303-1374), Jacopo Sannazzaro (1457-1530) e Pietro Bembo (1470-1547), Arcadelt foi um importante músico nos primórdios do madrigal, prezou pela clareza do texto e empregou técnicas inovadoras na estrutura madrigalesca. Sabe-se também que ele esteve na Itália, e, durante este período, pôde ver sua obra florescer na assim chamada Escola Italiana (GROVE, 1879, p. 82).

Na Itália, Arcadelt iniciou sua carreira de músico em 1535 como cantor na corte de Florença, a serviço do Duque Alessandro de Medici. Segundo Grout e Palisca (2007, p. 189), durante o período da influência de Girolamo Savonarola sobre Florença (1494 - 1498), os Medici foram afastados do poder e se desencadeou uma onda puritana em relação às Artes, que teve como reflexos a retração na produção artística, a censura e a queima de obras de arte e livros. A política de proteção e estímulo às Artes seria retomada pelos mesmos Medici em 1551.

Após o assassinato de Alessandro di Medici em 1537, Arcadelt se mudou para Roma, tornando-se membro da Capela Juliana. Pouco tempo depois passou a integrar a Capela Sistina, onde foi nomeado *Magister Puerorum* (literalmente “professor de crianças”), e mais tarde, Mestre do Coro. Arcadelt permaneceu em Roma até 1551, quando mudou-se para Paris, onde veio a falecer em 1568 (BRIGDES, 1982, p. 4).

Apesar de uma forte ligação com a igreja, todas as obras de Arcadelt publicadas em Roma consistem em música secular, principalmente madrigais. Segundo Harris (1999, p. 1) Jacques Arcadelt escreveu cerca de trezentos madrigais e duzentas *chansons*, sendo que a maior parte destas composições foi escrita durante a segunda metade da sua vida, após seu regresso para a França em 1555, onde prestou serviços ao cardeal Charles de Lorraine



(nordeste da França), duque de Guise. Nesta época foram publicados três volumes com obras sacras de Arcadelt.

Freedman (2013, p. 162) informa que o *Il Primo Libro di Madrigali*, do qual faz parte o madrigal *O Felici occhi miei* (Ó felizes olhos meus), foi impresso pela primeira vez em Veneza no ano de 1538. Em 1539, foi reimpresso por 25 gráficas diferentes na Itália, ano em que outros três volumes adicionais aos seus madrigais apareceram. Em cem anos o mesmo *Primo Libro* foi reimpresso aproximadamente cinquenta vezes.

A grande popularidade da obra de Arcadelt pode ser demonstrada pela presença de um madrigal de Arcadelt, *Voi sapete ch'io v'amo* (Vós sabeis que eu vos amo), na pintura de Caravaggio, “O alaudista”, de 1596 (Figuras 6 e 7).

Figura 7 – *O alaudista*, 1596 (Caravaggio).



Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo (1983)

Figura 8 – *O alaudista* (detalhe), 1596.



Fonte: Museu Metropolitan, Nova Iorque (1983)

No total, Arcadelt publicou cinco volumes de madrigais a quatro vozes, todos eles em Veneza (HARRIS, 1999, p. 76):

*Il Primo Libro di Madrigali* (1539, publicado por Gardano)

*Il Secondo Libro di Madrigali* (1539, publicado por Scotto)

*Il Terzo Libro di Madrigali Novissimi* (1539, publicado por Scotto)

*Il Quarto Libro di Madrigali* (1539, publicado por Gardano)

*Il Quinto Libro di Madrigali* (1544, publicado por Gardano)

Abaixo (Figura 9) temos o frontispício da parte de soprano (*Cantus*) do *Primo Libro di Madrigali* de Arcadelt, publicado em 1539, do qual faz parte o madrigal *O Felici occhi miei*, glosado por Ortiz.

Figura 9- Frontispício da parte de soprano (*Cantus*) do *Primo Libro di Madrigali*, de Jacques Arcadelt.



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek, Munique (1539)

## 2.2 O madrigal como gênero musical

Segundo Michels em seu *Atlas de Musica* (2002, p. 127) o madrigal é um gênero vocal italiano que se manifestou em duas expressões diferentes:

- O madrigal do século XIV (madrigal do chamado *Trecento*)
- O madrigal do século XVI e começo do século XVII, que também esteve presente fora da Itália.

Michels (1985, p. 127) afirma que a etimologia do termo “é incerta” e que os temas principais do madrigal “são o amor e o erotismo” e as imagens poéticas advêm da natureza (p. 127). Segundo o autor:

O madrigal floresceu especialmente durante o segundo terço do século XIV e seu nome tem três raízes possíveis: *materialis* com o sentido de profano, uma vez que o madrigal é um gênero profano; *matricalis* com sentido da língua materna, uma vez que o madrigal é um gênero italiano, e *mandrialis*, como pertencente à manada, uma vez que o madrigal tem, frequentemente, conteúdo pastoral.

Ainda sobre os madrigais do *Trecento*, Michels (1985) aponta que eles têm como principal característica o texto e linguagem simples, com duas a três estrofes, um estribilho ou *ritornelo* com 7 a 11 sílabas por verso e rima abb, cdd; aba, cbc; ou outra forma semelhante. Freedman (2013, p. 180) afirma que no século XVI o madrigal pode ser considerado um gênero misto, no qual o compositor podia demonstrar gêneros contrastantes de humor. Thomas Morley, em *Plaine and Easie Introduction Praticall Musicke* (1597), escreve:

[...] você deve se deixar tomar de um humor amoroso (porque você não será admirado por nenhuma composição a não ser que coloque, e esteja totalmente tomado, de vaidade enquanto compõe) de modo que, em sua música, você deva oscilar como o vento, às vezes devassador, às vezes fraco, às vezes forte e calmo, outras vezes afeminado, você pode manter pontos e revertê-los, usar *triplas* e mostrar o máximo de sua variedade, e quanto mais variedade você mostrar, mais agradará<sup>42</sup> (In: FREEDMAN, 2013, p. 180).

Ainda que Arcadelt e Morley tenham vivido em países diferentes e tenham tido uma certa distância temporal entre eles, encontramos pontos em comum no que diz respeito às suas compreensões sobre o madrigal. Arcadelt, na Itália, trabalhou com gestos melódicos como suporte da ideia poética e imitação entre texto e música. Já Morley, um pouco mais tarde na

<sup>42</sup> [...] you must possesse your selfe with an amorus humor (for in no composition shal you proue admirable except you put on, and possesse your selfe wholly with that vaine wherein you compose) so that you must in your musicke be wavering like the wind, sometime wanton, sometime drooping, sometime graue and staide, otherwhile effeminat, you may maintaine points and revert them, use triplaes and shew the verie uttermost of your varietie, and the more varietie you shew the better shal you please. Music in the Renaissance Western Music in Context [Tradução: Daniela Carpena].

Inglaterra, registrou as possibilidades de técnicas que podiam ser extraídas do moteto com os seus pontos de imitação e inversão contrapontísticas, trazendo uma maior simplicidade composicional para o madrigal, baseada em acordes e figuras musicais próprias para o canto. Para Freedman (2013), uma possibilidade de trazer mais simplicidade ao madrigal é a mudança de mensuração<sup>43</sup> e da métrica predominante na maioria dos motetos para a *tripla* da música de dança, prática recorrente na Renascença.

De acordo com Michels (1985, p. 127) o madrigal do século XVI e começo do século XVII não conserva nada em comum com o madrigal do *Trecento*, “mas, de qualquer modo, os poetas se remetem aos poetas madrigalescos do século XIV, sobretudo a Petrarca e Boccaccio”. Neste momento, o madrigal passou a ser “um gênero altamente artístico e expressivo” (MICHELS, 1985, p. 127), porque os compositores já se permitiam uma certa liberdade de composição, simplificando a textura e harmonia das peças. Thompson esclarece que:

Os poemas são em sua grande maioria de alta qualidade literária, onde os compositores se esmeram ao adaptar cuidadosamente as palavras para a música, em texturas mais ou menos polifônicas. A música deve expressar o conteúdo do poema, por isso ela não pode ser estrófica: cada verso é planejado especificamente para aquele texto. Sua execução é solista podendo ser adicionados outros instrumentos musicais nas demais vozes (THOMPSON, 2018, p. 207).

Thompson confirma o que lemos em Michels (1985, p. 170):

Em relação ao seu texto, o madrigal é composto de versos livres (*rime libere*). Seus principais poetas são Pietro Bembo e Ariosto. A disposição musical geral é articulada segundo o texto, em uma sucessão de pequenos fragmentos, nos quais importa especialmente a expressão de determinadas passagens individuais e das principais palavras do texto (*imitar le parole*, Zarlino, 1558).

Segundo Freedman (2013, p. 174), o amor em todas as suas formas variadas está presente nos madrigais, e é o tema predominante dos poemas vernáculos musicados no século XVI, representando uma variedade de textos poéticos. A esta altura do século XVI, Arcadelt, assim como os outros madrigalescos, perceberam que era possível adaptar a música vocal polifônica (motetos indicados também como canções seculares e madrigais) para formações instrumentais.

---

<sup>43</sup> Notação mensural é um sistema de notação utilizado na música europeia no 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. Tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Musicke* (1597) de Thomas Morley (DOMINGOS, 2012, p. 104).

## 2.3 O poema do madrigal<sup>44</sup>

### 2.3.1 Sobre a autoria do poema

O poema utilizado por Arcadelt em seu madrigal teve a sua primeira aparição no *Il Primo Libro di Madrigali a Quattro*, em 1539, e, ao que se sabe, o poema nunca foi publicado separadamente. Com isso, é arriscado atribuir sua autoria a um determinado autor, ainda que, ao longo da história, o poema tenha sido eventualmente atribuído a Pietro Bembo (1470-1574) ou até mesmo ao próprio Arcadelt.

Segundo Harris (1999, p. 75 e 76), no século XVI não era comum encontrar poemas atribuídos a um autor em específico, mesmo em edições musicais. Por outro lado, sabemos que na Renascença as edições impressas poderiam tanto conter obras de um só autor ou ser uma coletânea de poemas de vários autores, reunidos sem um critério claro, provavelmente com base no repertório dos poetas que estivessem à mão. Diante desta polêmica e frente a estas incertezas, nesta dissertação trataremos a autoria do poema *O Felici occhi miei* como desconhecida.

### 2.3.2 Sobre o poema

De acordo com Paulo Kühn<sup>45</sup>, devido ao fato de que o poema nunca foi publicado separadamente, reconstruir sua forma não é das tarefas mais simples. Para tanto, há que se levar em conta que o madrigal do século XVI é geralmente visto como uma forma livre. Contudo, é necessário compreender o tamanho de tal liberdade, já que, como lembra Beltrami, o madrigal “é uma forma livre com *endecasillabi* e *settenari*”<sup>46</sup>, com rimas em esquema livre e sem a obrigação de todos os versos serem rimados” (Beltrami, 1991, p. 322). Além disso, o autor indica que o uso do *settenario* é obrigatório e que o poema é, em geral, breve.

De qualquer modo, deve-se ter em mente que o madrigal foi o grande laboratório musical do século XVI na Itália, lembrando sempre que a relação entre o texto e a música era uma das grandes exigências colocadas aos compositores. Don Harrán (1969, p. 36) menciona que os teóricos não deram muita atenção à forma poética do madrigal, justamente por sua aparente liberdade.

---

<sup>44</sup> Este sub-capítulo contou com a colaboração do Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühn (UNICAMP), a quem agradecemos de público por sua generosidade.

<sup>45</sup> A partir de correspondência por e-mail.

<sup>46</sup> Termos que se referem a versos com, respectivamente, onze e sete sílabas.

Na bibliografia consultada, a forma do poema reconstituído varia muito e nem sempre com as melhores soluções<sup>47</sup>. Levando-se em conta a tradição do madrigal, Paulo Kühl<sup>48</sup> propõe a seguinte forma para o poema, transcrito com a grafia que consta na edição original (Tabela 1):

Tabela 1- Metrificação do poema.

Verso do poema	Número de sílabas por verso	Tipo de rima
<i>O felic'occhi miei,</i>	7	a
<i>Felici voi che sete</i>	7	b
<i>Car'al mio sol perche sembianz'havete</i>	11	B
<i>De gli occhi che gli fu si dolc'e rei.</i>	11	A
<i>Voi ben voi sete voi felic'et io</i>	11	C
<i>Io no, che per quetar vostro desio</i>	11	C
<i>Corr' a mirar l'onde mi struggo poi.</i>	11	D

Fonte: Paulo Kühl, 2021.

Na resenha do livro de Susan McClary, Anthony Newcomb (2007, p. 213) propõe uma forma ligeiramente distinta (Tabela 2), dividindo o quinto verso, de modo a encontrar a rima entre “voi” e “poi”. Ele agradece a Don Harrán pelo auxílio na reconstituição do poema, reconhece que a repetição de tantos “voi” e “io” está fora do padrão usual, o que deve ser levado em conta no momento de sua interpretação.

<sup>47</sup> Veja-se BRIDGES, T. **The Publishing of Arcadelt's First Book of Madrigals**. (Ph.D. Thesis) - Harvard University, 1982, vol. II, p. 704; HERMSDORF, D. **Die Madrigale Jacobus Arcadelts**. Saarbrücken: SDV, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 2002, p. 354; McCLARY, S. **Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal**, Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2004, p. 67; CLARK, K., MARKWICK, A. **The Renaissance Flute: A Contemporary Guide**, Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 89. Nas transcrições aparecem *senari*, *ottonari* e *decasillabi*, versos em seis, oito e dez sílabas, que nunca fizeram parte da tradição dos madrigais.

<sup>48</sup> Comunicação pessoal, do dia 10 de março de 2021.

Tabela 2 -Metrificação do poema segundo MacClary e Newcomb.

Verso do poema	Número de sílabas por verso	Tipo de rima
<i>O felici occhi miei,</i>	7	a
<i>Felici voi che sete</i>	7	b
<i>Car'al mio sol perchè sembianz'havete</i>	11	B
<i>De gli occhi che gli fu[r] sì dolci e rei,</i>	11	A
<i>Voi ben voi sete voi,</i>	7	c
<i>Voi, voi felici et io,</i>	7	d
<i>Io no chè per quietar vostro desio</i>	11	D
<i>Corr'a mirar l'ond'e mi struggo poi.</i>	11	C

Fonte: Paulo Kühn, 2021.

Abaixo apresentamos a tradução do poema, elaborada por Paulo Mugayar Kühn para esta dissertação.

### *O felici occhi miei/ Ó felizes olhos meus.*

Tradução de Paulo Mugayar Kühn

<i>O felici occhi miei, felici voi, che sete cari al mio sol perche sembianze havete de gli occhi che gli fur si dolci e rei.</i>	<i>Ó felizes olhos meus, felizes vós que sois caros ao meu sol, porque semelhança tendes com os olhos que lhe foram doces e maus.</i>
---	---

<i>Voi ben voi sete voi felici, et io io no, che per quietar vostro desio, corr' a mirar l'onde mi struggo poi.</i>	<i>Sois bem felizes e eu, eu não, que para aquietar vosso desejo, corro então a olhar por que me consumo.</i>
---	---

## 2.4 Breve descrição do madrigal

O madrigal *O Felici occhi miei* (Ó felizes olhos meus) de Jacques Arcadelt está contido no *Primo Libro di Madrigali*, publicado pela primeira vez em 1539 em Veneza pelo editor Antonio Gardano. Tamanha foi a fama desta obra na época que há registro de cerca de cinquenta reimpressões entre os anos 1539 e 1592, por 25 gráficas diferentes (Freedmann, 2013, p. 162). Há evidências de que o *Primo Libro di Madrigali* circulou na França e na Itália (Florença e Roma), e sabe-se que, a cada reimpressão, Gardano, em colaboração com o editor Perino Fiorentino (1547 e 1562), e Francesco da Milano, também em colaboração com Perino Fiorentino (1566), revisavam o madrigal para correção dos possíveis erros de impressão

encontrados nas edições anteriores. Estas sucessivas revisões sugerem que Arcadelt não havia fornecido o texto do madrigal diretamente para Gardano (HARRIS, 1999, p. 04.).

O madrigal é constituído de uma estrutura a quatro vozes (SCTB), com escrita contrapontística simples, baseada em uma escala modal diatônica, sobre um baixo em estado fundamental na maior parte do tempo, como se vê na Figura 10. A melodia é predominantemente silábica, com frases de caráter imitativo entre as vozes.



Figura 10 – O madrigal *O felichi occhi miei*.

**O felichi occhi miei** 1

Anonymous poet Arcadelt, Jacques (c. 1507-1568)  
*Il primo libro di madrigali d'Arcadelt à 4 voci (Venice, 1539)*

Cantus 5  
 O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo -

Altus  
 O fe - li - ci oc - chi miei, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i,

Tenor  
 O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci voi, O

Basses  
 O fe - li - ci oc - chi miei, fe -

10 #

- - - i, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i

O fe - li - ci oc - chi mi - et, fe - li - ci vo - i Che se - te

fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci to - i, fe - li - ci vo - i, Che se - te

li - ci vo - i, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i Che se -

15

Che se - te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

ca - re al mio sol, Che se - te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

ca - re al mio sol, Che se - te ca - re al mio sol per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

Typeset by Allen Garvin (auevondel@gmail.com) (ver. 2015-05-01) CC BY-NC 2.5

Fonte: Disponível em: [https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP379923-PMLP578312-45-o\\_feliceocchi\\_miei--0-score.pdf](https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP379923-PMLP578312-45-o_feliceocchi_miei--0-score.pdf)

20

che gli fu st dol-cie re - - i Voi ben voi se - te voi, Voi ben voi

che gli fu st dol-cie re - - i Voi ben voi se - te vo -

che gli fu st dol-cie re . . i. Voi ben voi se - te voi, Voi ben, voi ben voi

che gli fu st dol . cie re . . i Voi ben voi se . te voi,

25

se - te voi, voi fe - li - ci, Ed i - o, ed i - o, to non che per que - tar vo -

- i, voi voi fe - li - ci ed i - o, ed i - o, to non che per que - tar vo -

se - te voi, voi voi fe - li - ci ed i - o, ed i - o, to non che per que - tar vo -

Ed i - o, to non che per que - tar vo -

stro de - st - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po -

stro, vo - stro de - st - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po -

stro, vo - stro de - st - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po -

stro de - st - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po -

30

i, Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po - i, mi strug - go po - - i

i, Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po - i, mi strug - go po - - i

i, Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po - - i

i, Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po - i, mi strug - go po - i

Arcadelt alternou seções homofônicas e polifônicas, mantendo o refinamento e a importância da palavra por meio do uso de cromatismo e da discreta ornamentação melódica, demonstrando seu virtuosismo como compositor. A esse respeito, em *Music in the Renaissance*, Freedmann (2013, p. 182) escreve que:

Às vezes, ele [Arcadelt] consegue desfazer o padrão da rima com cadências imperfeitas ou deceptivas, *deslocando* versos de lugar dentro do esquema de rimas, a fim de exagerar e, em seguida, fundir seus dois objetos “cantantes”. Em outros lugares, há desvios surpreendentes através de extremos cromáticos e resoluções repentinas<sup>49</sup>.

Tomando como parâmetro os procedimentos de contraponto e as cadências em uso no século XVI, o madrigal de Arcadelt pode ser dividido em cinco grandes seções:

- Seção A1 - Imitativa (compasso 1 até 11): *O felici occhi miei, felici voi,*
- Seção B1 - Homofônica (compasso 11 até 21): *che sete care al mio sol perche sembianze havete de gli occhi che gli fur si dolci e rei.*
- Seção A2 - Imitativa (compasso 21 até 27): *Voi ben voi sete voi felici, et io*
- Seção B2 - Homofônica (compasso 28 até 32): *io no, che per quietar vostro desio,*
- Seção C - Homofônica e imitativa (compasso 32 até 40): *corr' a mirar l'onde mi struggo poi.*

Abaixo, a título de ilustração (Figura 11), temos a parte de soprano do madrigal *O Felici occhi miei*, da primeira edição, publicada em Veneza, em 1539, pelo editor Gardano.

Figura 11– Il primo libro di madrigali d'Arcadelt.



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek, Munique (1539)

<sup>49</sup> Sometimes he manages to undercut the pattern of rhyme with irregular or equivocal cadences, breaking up poetic lines *against* their place in the rhyme scheme in order to exaggerate and then conflate his two “singing” subjects. Elsewhere there are striking detours through chromatic extremes and sudden resolutions.

Este madrigal foi escrito a quatro vozes, para serem executadas por um quarteto vocal (soprano, contralto, tenor e baixo). De acordo com as autoras Clark e Markick (2020, p. 90) o madrigal está escrito no modo dórico transposto “[...] possivelmente o mais comum e neutro dos modos”. (MCCLARY, 2020, p. 89) (Figura 12).

Figura 12 – Escala modal do madrigal de Arcadelt.



Fonte: a autora (2021).

Escrita com caráter imitativo, a melodia inicial começa na voz do contralto e se estende do compasso 1 ao 6, e é utilizada em contraponto imitativo com as vozes dispostas em pares: contralto e tenor, soprano e baixo. Para McClary:

O início brilhante nos apresenta dois impulsos conflitantes: o primeiro representado pelos olhos ‘felizes’ e desejosos (dois deles, em imitação estrita!), que saltam para o objeto de seu olhar, o segundo [impulso] que representa a voz da sabedoria, que procura reinar sobre os desejos indisciplinados dos olhos (MCCLARY, 2004, p. 69).

No madrigal, Arcadelt explorou a relação entre rima poética e fraseado musical, repetição das frases do poema e refrão, e as maneiras pelas quais a música pode representar as ideias, imagens e condições sugeridas pela poesia. Para uma análise mais aprofundada do madrigal, recomendamos a leitura de McClary (2004, p. 68-72).

## CAPÍTULO 3 ANÁLISE DAS QUATRO *RECERCADAS* DE ORTIZ SOBRE O MADRIGAL DE ARCADELT

Neste capítulo será apresentada uma análise dos procedimentos utilizados por Ortiz em cada uma de suas quatro *recercadas* sobre o madrigal de Arcadelt. Na tentativa de entender o processo de composição de Ortiz a partir do uso das *glosas*, primeiramente será apresentado o conceito de *recercada* para depois situar as quatro *recercadas* no âmbito do tratado de Ortiz. Após esta contextualização, apresentaremos a análise propriamente dita de cada uma das *recercadas*, onde será dado destaque principalmente à relação entre as *glosas* prescritas por Ortiz no *Libro Primero* e sua aplicação prática nas *recercadas* do *Segundo Libro*. Quando possível, daremos destaque à relação texto-música, a partir da identificação das palavras mais importantes do poema e sua valorização por parte de Ortiz.

### 3.1. O *ricercar*

Segundo Sobota (2016) a palavra italiana *ricercare*, assim como sua tradução em francês, *rechercher*, e em catalão, *recercar*, significa procurar, pesquisar e perseguir. Em Música, o termo ocorre comumente como *recercada* ou *ricercare*, variando conforme o idioma e suas derivações. Neste trabalho utilizamos tanto a terminologia em espanhol (*recercada/recercadas*) como em italiano (*ricercar/ricercari*).

Haar (2006, p. 72) define o *ricercar* como um gênero instrumental em si, central para o desenvolvimento de uma nova linguagem instrumental italiana na década de 1560. Os *ricercari* são peças escritas em um estilo improvisado, muitas vezes curtas, tidas como pequenos prelúdios. Especificamente no século XVI, os *ricercari* adotam um estilo contrapontístico mais severo, geralmente publicados com o título de *per cantare et suonare* (para ser tocado e cantado), levando ao surgimento e consolidação da música instrumental de *ensemble* no final do século XVI. Sobre esta mesma afirmação Horsley (1961, p. 29) em *The Solo Ricercar in Diminution Manuals* comenta que: “É verdade que este tipo de virtuosismo foi padronizado a partir daqueles ornamentos que a maioria dos tratados do século XVI sobre diminuição anunciavam, válidos tanto para cantores como para instrumentistas [...]”<sup>50</sup> (HORSLEY, 1961, p. 29).

---

<sup>50</sup> It is true that this type of virtuosity was patterned upon that of the skilled that most sixteenth-century treatises on diminution advertised their ornaments equally valid for singers and instrumentalists [...]. The Solo Ricercar in Diminution Manuals [...].

Grout e Palisca (1994, p. 268) definem o *ricercar* como:

[...] uma melodia que consiste numa sucessão de temas sem uma individualidade ou contraste marcados, cada um deles desenvolvido por imitação e entrelaçado com o seguinte mediante a sobreposição de vozes na cadência - no fundo, trata-se de motetes imitativos desprovidos de texto [...].

No início do século XVI, não havia regras explícitas de como executar um *ricercar*, no entanto, era possível encontrar instrumentistas de cordas dedilhadas e teclado tocando uma pequena sequência de acordes como base para improvisações e conferência da afinação do instrumento, como uma espécie de prelúdio antes de qualquer *performance* instrumental, prática esta que ainda pode ser encontrada nos dias de hoje.

### 3.2 As quatro *recercadas* no contexto do tratado

As quatro *recercadas* de Ortiz sobre o madrigal *O Felici occhi miei* pertencem ao *Libro Segundo* do tratado, que é assim descrito por seu autor: “Este segundo livro trata da maneira de tocar a viola com o cravo e há três maneiras de tocar: a primeira é a fantasia, a segunda sobre um cantochão e a terceira sobre a composição [a muitas vozes]”<sup>51</sup> (ORTIZ, 1553, p. 62).

Ortiz organiza o *Libro Segundo* por seções, denominadas “maneiras”, três categorias que, segundo o autor, representam o modo como cada *recercada* deverá ser compreendida. Segundo Aguilar (2018, p. 141-142) a organização das seções (“maneiras”) se dá da seguinte forma:

As quatro *recercadas* iniciais pertencem à primeira categoria, [primeira maneira] que o autor chama de Fantasia. São as únicas que podem ser tocadas sem acompanhamento harmônico. As estruturas desses *ricercare* são similares às de Ganassi, mas observamos em Ortiz uma escrita métrica mais regular, inclusive com uso de barras de compasso, e o emprego quase sequencial de motivos, elaborados, no entanto, com menor diversidade rítmica, o que acaba gerando maior fluência melódica. Na sequência há seis *recercadas* sobre *canto plano*, ou seja, elaboradas a partir de um determinado canto gregoriano [segunda maneira]. Nesses exemplos encontramos menor diversidade de motivos em relação às da primeira categoria. O canto é subordinado à linha do baixo; observa-se várias passagens em escalas, pequenos saltos melódicos e pouca variedade rítmica. **Pertencentes à última categoria [terceira maneira]**, nomeada por Ortiz como “composições” (*compostura*), **são as quatro *recercadas* sobre o madrigal *O felici occhi miei*, de Jacob Arcadelt (1505-1568), e outras quatro sobre a *chanson Douce memoire*, de Pierre Sandrin (c.1490-c.1561).** Trata-se de linhas melódicas retiradas destas obras que são diminuídas (ornamentadas) e realizadas com a complementação polifônica de conjuntos ou instrumentos harmônicos. Ortiz encerra seu tratado com oito

<sup>51</sup> Este segundo libro tratta de la manera que sea de tañer el Violon con el Cimbalo y hai tres maneras de tañer[.] la primera es fantasia[,] la segunda sobre canto llano [y] la tercera sobre la compostura.



*recercadas* sobre *tenores* diversos, ou seja, sobre breves sequências de acordes vinculados a um baixo que repete continuamente (Grifo nosso).

Para estas três “maneiras de tocar”, Ortiz apresenta no total vinte e seis *recercadas* com distintas características entre si, entre elas as quatro *recercadas* sobre o madrigal de Arcadelt, que se referem à terceira maneira de tocar, que é sobre “coisas compostas”, sobre obras polifônicas. No caso do madrigal de Arcadelt, Ortiz elaborou as *recercadas* a partir da voz do soprano e do baixo do madrigal original (ver Anexo B), tendo por base as *glosas* apresentadas no *Libro Primero*. Em forma de variação melódica e geralmente em graus conjuntos, as *glosas* são o elemento gerador das *recercadas* apresentadas no *Libro Segundo*. Dada a sua importância para a elaboração das *recercadas*, retomaremos aqui, de modo resumido, as diferentes maneiras de *glosar* propostas por Ortiz na primeira parte do tratado.

### 3.2.1 Libro Primero

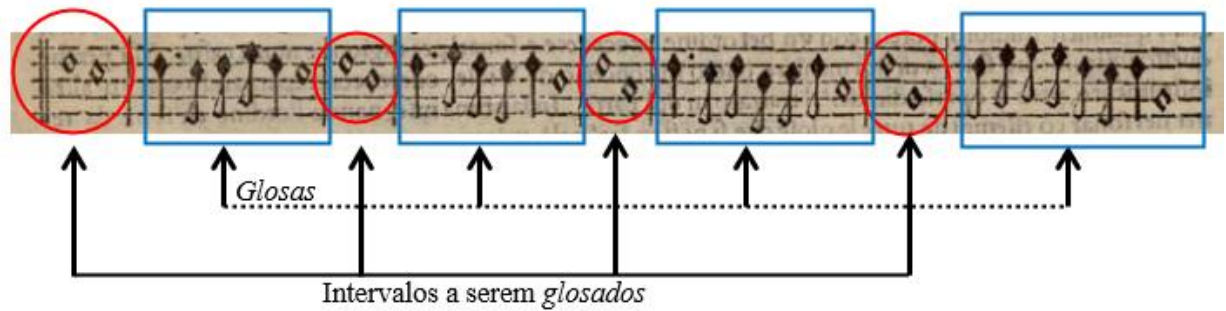
No *Libro Primero* Ortiz descreve as três diferentes maneiras de *glosar*. Sobre a primeira, diz que se deve manter a nota inicial e final da cadência ou intervalo original:

A primeira e mais perfeita [maneira de *glosar*] é aquele em que, depois de ter feito a diminuição sobre qualquer nota que seja e, ao passar para a nota seguinte, a próxima nota da *glosa* seja na mesma [nota] que foi *glosada*, como mostram estes exemplos. Como eu disse, esta **é a maneira mais perfeita, porque a *glosa* começa e termina na mesma nota *glosada***, e a finalização [*cayda*] acontece com o mesmo cantochão, de modo que não pode haver nela nenhuma imperfeição<sup>52</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, p. 26, grifo nosso).

Na Figura 13, abaixo, temos a demonstração de Ortiz sobre a primeira maneira de *glosar* intervalos descendentes de segunda, terça, quarta e quinta. O intervalo a ser *glosado* (diminuído) é apresentado em semibreves (marcado em um círculo vermelho) e a *glosa* (ou diminuição) é apresentada em figuras menores, como semínimas, semínimas pontuadas e colcheias (marcada em um retângulo azul).

<sup>52</sup> La primera y mas perfetfa es que despues de haver'hecho el passo, o glosa sobre qualquier punto que se a, y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrer punto de la glosa sea en el mismo que a glosado, como estos exemplos lo muestran. Como he dicho[,] esta [es] la mas perfeta manera por que empieza la glosa y acaba en el mismo punto glosado[,] y la cayda la haze como el mismo canto llano[,] de modo que no puede aver en ello ninguna imperfection.

Figura 13 – Primeira maneira.



Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

Como se vê na figura acima, as *glosas* iniciam e terminam com as mesmas notas do intervalo a ser *glosado*, mantendo o mesmo intervalo ao final da *glosa*.

Já a segunda maneira de *glosar* é assim definida por Ortiz:

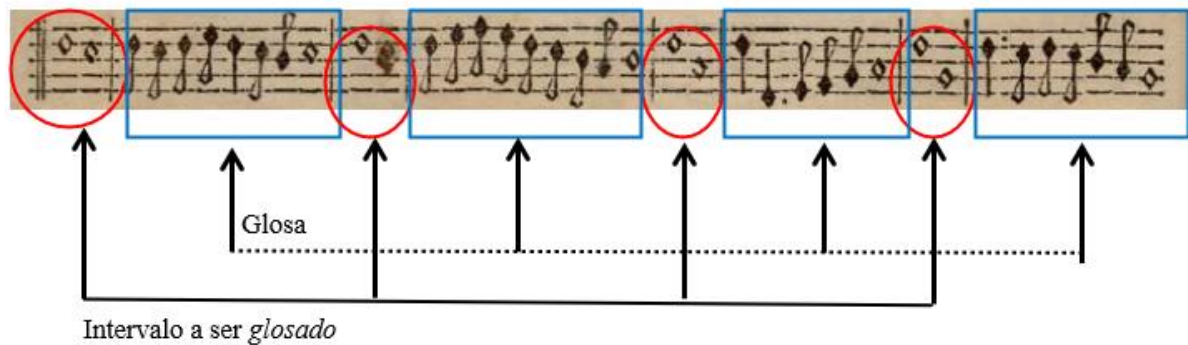
A **segunda maneira** pede um pouco mais de liberdade, porque, quando se passa de uma nota a outra, **não termina sobre as notas do cantochão**, mas ao contrário, como mostram estes exemplos: [ex. musical]. Esta maneira é necessária porque, **com esta liberdade que se toma, se fazem coisas muito boas e floreios muito lindos** que não se poderiam fazer somente com a primeira [maneira], e por isso a uso em algumas partes deste livro, e o defeito que se poderia atribuir a ela é que, durante o tempo de passar de uma semibreve a outra, como não tem a mesma terminação das notas que se glosam, as outras vozes podem vir de modo que com algumas delas aconteçam duas consonâncias perfeitas [sucessivas], que é algo que importa pouco, porque, com a velocidade [da execução], não se consegue ouvir<sup>53</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, p. 28, grifo nosso).

Na Figura 14, abaixo também sobre intervalos descendentes de segunda, terça, quarta e quinta, fica clara a liberdade dada ao instrumentista em relação à modificação do tempo e à utilização de figuras de menor valor para a composição das *glosas*, que gerarão novas melodias.

<sup>53</sup> La segunda manera toma un poco de mas licentia por que[,] al tiempo que se muda de un punto a outro[,] no cae como los puntos llanos sino al contrario[,] como estos exemplos lo muestran:[ex. musical] Esta manera es necesaria por que[,] con esta licentia que se toma'se[,] hacen cosas muy buenas y muy lindos floreos que [no] se podría hazer con la prima sola y por esto la uso en algunas partes en este libro, y la falta que se le puede poder es que al tiempo de pasar de un quarto punto [semibreve] a otro[,] como no haze la misma cayda que hacen los puntos que se glosan[,] pueden las otras bozes venir de manera que con alguna dellas de dos consonancias perfetas que es una cosa que importa poco[,] por que con la presteza [velocidade] no se pueden entender.



Figura 14 – Segunda maneira.



Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

Como exposto na figura acima, na segunda maneira de *glosar*, a *glosa* inicia com a mesma nota do intervalo proposto a ser diminuído e termina com grau conjunto, porém, **ao contrário do primeiro modo**, não mantém na última e na penúltima nota o mesmo intervalo que foi *glosado*. É importante dizer que, neste caso, a atenção do músico deve ser redobrada na escolha dos intervalos, a fim de evitar oitavas e quintas paralelas com a voz do baixo. Como diz Ortiz, as regras de contraponto são o elemento regulador da condução das vozes, sejam elas *glosadas* ou não.

E por fim, sobre a terceira maneira de *glosar*, Ortiz escreve:

**A terceira [maneira] é sair da composição e tocar de ouvido**, pouco a pouco, sem ter certeza do que se está fazendo e esta [maneira] usam alguns que, tendo um pouco de habilidade, querem executá-la e saem da composição **sem propósito e sem medida**, e vão parar em alguma cadência [clausula] ou notas que já conhecem, e esta é uma coisa reprovada em música, porque, **como não acontece de acordo com a composição, não pode ter perfeição alguma**. E porque a causa disso é não entender a composição é que escrevi este livro, de modo que, ainda que [o músico] não conheça senão o *canto de organo*, com pouco empenho tocará perfeitamente, porque aqui [neste livro] se farão as *glosas* sobre todas as cadências, todas de acordo com as regras da composição<sup>54</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, p. 28, grifo nosso).

Após esta breve recapitulação das três maneiras de glosar apresentadas no *Libro Primero*, apresentaremos o *Libro Segundo*, onde estão as *recercadas*.

<sup>54</sup> **La tercera es salir de la composition y yr a oydo**, o a poco mas o menos[,] no llevando certindad de lo que se haze[,] y esto usan algunos que[,] como tiene un poco de habilidad[,] quierenla executar y **sallen sin proposito y sin compas de la composition** y van a parar en alguna clausula o puntos que tienen ya conocidos[,] y **esta es una cosa reprovada en musica por que como no va conforme a la composition[,] no puede tener perficion ninguna**. Y por que **la causa desto es no entender la compostura** [h]e hecho este libre[,] por donde a un que no se sepa sino el canto de órgano[,] con poco trabajo se tanera perfeitamente[,] por que aquí hallaran sobre todas las clausulas las maneras de puntos que son necesarios glosar[,] todos conforme a la razón de la compustura.

### 3.2.2 Segundo Libro

Nesta parte do tratado, Ortiz apresenta as maneiras de “tocar a viola com o cravo”, a partir de exemplos compostos por ele a partir da fantasia (1ª maneira), sobre um cantochão (2ª maneira) e sobre exemplos polifônicos ou *compostura* (3ª maneira). As *recercadas* sobre *O felici occhi miei* são exemplos da terceira maneira e Ortiz descreve com as seguintes palavras as quatro *diferencias*<sup>55</sup> que elaborou sobre a obra de Arcadelt, não sem antes explicar o procedimento de tocar ao cravo todas as vozes do madrigal:

Se deve tomar o madrigal ou moteto ou qualquer outra obra que se quer tocar e colocá-la no cravo, como normalmente se faz, e aquele que toca a viola pode tocar duas ou três *diferencias* [variações], ou mais, sobre a composição<sup>56</sup>. **Coloco aqui quatro [diferencias] sobre o madrigal que segue [O felici occhi miei]. A primeira** é o baixo da composição com algumas *glosas* e algumas passagens lentas. **A segunda maneira** é o soprano glosado, e esta maneira de tocar tem mais graça quando aquele que toca o cravo não toque [dobre] o soprano. **A terceira maneira** é como uma imitação da primeira, porém mais difícil de tocar porque requer mais soltura das mãos. **A quarta** [maneira] é uma quinta voz, à qual não obrigamos ninguém [a tocar] porque pressupõe habilidade de composição por parte de quem a toca para fazê-la<sup>57</sup> (ORTIZ, 1553, In: NAVARRE, p. 80, grifo nosso).

Aguilar (2018, p. 142) afirma sobre o trecho final sobre a terceira maneira de tocar “*sobre cosas compuestas*”:

De fato, a prática da diminuição exemplificada por Ortiz em sua terceira categoria [maneira], que explora a virtuosidade dos instrumentistas a partir de repertório previamente composto, será amplamente cultivada pelos intérpretes ao longo do século XVI e início do XVII, e servirá de referência para a elaboração dos *ricercare* monódicos (AGUILAR, 2018, p. 142).

Já na quarta maneira, o Toledano trata da possibilidade de que o violista “saia da *compostura*”, permitindo que o instrumentista extrapole os limites dados pela composição original, criando sua própria composição, que ele chama de “quinta voz”.

<sup>55</sup> Termo em espanhol que significa “Variações em ciclos sobre melodias de canções ou baixos *ostinati* para as quais também se empregam os baixos italianos conhecidos em toda a Europa” (MICHELS, 1985, p. 263).

<sup>56</sup> Aqui entende-se que o violista deverá escolher uma das vozes do madrigal para realizar suas *diferencias*, aplicando as *glosas* e os princípios do contraponto já aventados anteriormente, enquanto o cravista toca as demais vozes do madrigal.





<sup>57</sup> Hace de tomar el Madrigal, o Motete, o otra qualquier obra que se quisiere tanner, y ponerla en el címbalo como ordinariamente se suele hazer, y el que tañe el Violon puede tañer sobre cada cosa compuesta dos o tres differentias, o mas. Aquí pongo quatro sobre este madrigal que se sigue. La primera es el mismo contrabaxo de la obra, con algunas glosas y algunos passos largos. La segunda manera es el suprano glosado, y en esta manera de tañer tiene mas gracia que el que tañe el címbalo no taña el suprano. La tercera manera es a imnitation de la primeira[,] si no que es mas difficultosa de tañer, porque requiere mas sueltura de manos. La quarta est una quinta boz, a la qual no obligamos a nadie[,] porque presupone abilidad de compostura en el tañedor para hazerla.

No século XVI, segundo Freedman (2013, p. 164), o princípio da diminuição, do qual as *glosas* fazem parte, se manifesta talvez mais especificamente no *cantus firmus*, paródia e paráfrase, nos quais este modelo se torna a fonte de uma seção ou de toda a obra composta. Como visto no Capítulo 1 (vide p. 18), Ortiz ressalta a importância dos instrumentistas conhecerem a linguagem técnica, a música e regras de contraponto para que “possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso”<sup>58</sup>.

### 3.3 Análise das quatro *recercadas*

Após a caracterização da *recercada*, sua origem e desenvolvimento como gênero, e da demonstração da relação entre os dois *Libros* do tratado de Ortiz, passaremos à análise das *recercadas*. No Quadro 2 apresentamos, nas palavras do próprio Ortiz, um resumo das principais características das suas quatro *recercadas* sobre *O felici occhi miei*:

Quadro 2 - As características das quatro *recercadas*.

<i>Recercada</i>	Âmbito da voz glosada	Maneira de <i>glosar</i> , segundo Ortiz (In: NAVARRE, p.80)
Primeira		“A primeira [ <i>recercada</i> ] é o baixo da composição com algumas <i>glosas</i> e algumas passagens lentas”.
Segunda		“A segunda maneira é o soprano glosado, e esta maneira de tocar tem mais graça quando aquele que toca o cravo não toque [dobre] o soprano”.
Terceira		“A terceira maneira é como uma imitação da primeira [com o soprano glosado], porém mais difícil de tocar porque <b>requer mais soltura das mãos</b> ”.
Quarta		“A quarta [maneira] é uma quinta voz, a qual não obrigamos ninguém a querer tocar, porque <b>pressupõe habilidade de composição por parte de quem a toca para fazê-la</b> ”.

Fonte: a autora (2021)

Ao longo de nossa pesquisa, ficou claro que as quatro *recercadas* sobre o madrigal *O felici occhi miei* foram escritas para praticar as ornamentações e desenvolver a técnica, exemplificando, na prática, o uso e aplicação das *glosas* e o “*exercitar la mano*”. De acordo com Horsley (1961, p. 29), as *glosas* diferem estilisticamente dos *ricercare* da época pela

<sup>58</sup> [...] puedan con buena orden proceder y taner por razón y no a caso (ORTIZ, p. 24).

possibilidade da identificação das figuras de diminuição de intervalos e cadências como recurso retórico e de valorização da palavra.

### 3.3.1 Onde Ortiz faz suas diminuições?

Ao analisar as quatro *recercadas* sobre o madrigal, identificamos que Ortiz apresenta dois tipos de glosado: aquele que chamaremos de ***glosa melódica*** (Figura 15), que ocorre em palavras importantes do poema, sublinhando musicalmente o texto poético, amplificando sua capacidade expressiva, e o que chamaremos de ***glosa cadencial*** (Figura 16), que ocorre sobre as *clausulas* (cadências) de final de frase. As *glosas* cadenciais ocorrem principalmente sobre as cadências principais do madrigal, que encerram uma das suas cinco seções, mas também ocorrem sobre pequenas cadências ao longo de uma frase ou seção.

Figura 15: *Glosa melódica* (*Recercada Prima*, compasso 5).

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with a melodic gloss on the word 'fe' in the lyrics 'ci'oc chi miei, fe - l'. The gloss is highlighted with a green box. The bottom staff is a lute line with a red number '54.4' below it. The lyrics are 'ci'oc chi miei, fe - l'.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

Figura 16: *Glosa cadencial* (*Recercada Prima*, compasso 31).

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with a cadential gloss on the word 'o' in the lyrics 'si - o. Cor'. The gloss is highlighted with a blue box. The bottom staff is a lute line with a red number '65.6' below it. The lyrics are 'si - o. Cor'.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

### 3.3.2 Glosa melódica: relação entre texto e música

A relação entre texto e música sempre esteve presente na música do século XVI com a música a serviço da palavra. Esta relação é herança dos séculos anteriores, tendo sido discutida, já na Antiguidade clássica pelos antigos retores – Plutarco, Dionísio de Helicarnaso e Quintiliano<sup>59</sup>. De acordo com Lucas (2010, p. 31)<sup>60</sup>, “Platão, em *A República*, diz que a melodia cantada, como a falada, é composta de palavra, melodia e ritmo”<sup>61</sup>. Lucas ainda afirma que “No século XVI, o aspecto declamatório da linguagem e seu valor imagético e afetivo passaram a constituir as diretrizes da *inventio* musical, substituindo a ideia medieval de *numerus*” (LUCAS, 2010, p. 31). No século XVI, no âmbito da música vocal polifônica ainda era discutida a dependência mútua entre a música e a palavra, especialmente no madrigal. Sendo as *recercadas* sobre *O Felici occhi miei* advindas do madrigal a quatro vozes de Arcadelt, a música de Ortiz está ligada diretamente ao efeito declamatório do poema.

Reconhecemos nas *recercadas* de Ortiz procedimentos de composição renascentista que buscam a expressão musical do texto do poema. Como seus contemporâneos, Ortiz parte do princípio da escolha de uma das vozes do madrigal como melodia a ser glosada, em conformidade com a natureza da matéria de que se trata o texto e, da mesma forma, a harmonia seja elaborada com intervalos convenientes ao tipo de efeito desejado. Entretanto, ao invés de adotar a prática comum de seu tempo, Ortiz amplia este procedimento, ao aplicar o glosado sobre outras vozes do madrigal original, no caso, o soprano e o baixo, sem glosar o tenor.

### 3.3.3 Glosa cadencial: relação entre cadência e palavra

Para nossa análise, é importante conhecer o conceito renascentista de cadência (ou *clausula*, na terminologia de Ortiz). Martin (2015, p. 2-3) nos traz a definição de Zarlino (*apud* MARTIN, 2015, p. 2-3, grifo nosso):

<sup>59</sup> Cf. MUHANA, Adma. Prefácio, *In: Poesia completa de Manuel de Oliveira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.XL, op. cit. Monica Isabel Lucas -USP. Revista Hodie v.10, n.2, 2010.

<sup>60</sup> Música e Palavra na *Musica Poetica* e no Pensamento Luterano dos séculos XVII e XVIII.

<sup>61</sup> Platão, *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001, 398 d. op. cit. Monica Isabel Lucas - USP. Revista Hodie v.10, n.2, 2010.

Uma cadência é uma certa **progressão simultânea de todas as vozes em uma composição, acompanhando o repouso da harmonia ou o final de um segmento de significado completo no qual a composição é baseada.** [...] é um tipo de terminação de parte do fluxo da harmonia no ponto central ou no final, ou uma separação de porções principais do texto. A cadência é muito importante na escrita harmônica, já que é necessária para demarcar as seções da música, assim como as do texto. Mas ela não deve ser utilizada a menos que o final da cláusula ou período da prosa ou verso tenha sido alcançado, ou seja, **somente no final da seção ou parte da seção.** A cadência tem o valor em música equivalente ao período em prosa, e pode ser chamada de período da composição musical. Ela é encontrada também nos pontos de repouso e ao final. Ela não deve ser colocada sempre no mesmo tom, mas, no interesse de se ter uma harmonia agradável e prazerosa, sua localização deve ser variada. O final da sentença do texto deve coincidir com a cadência, e isso não deve cair em um tom arbitrário, mas nos graus próprios e regulares do modo utilizado.

Martin (2015, p. 3) observa que existem dois pontos diferentes em relação à cadência renascentista: **“a relação das cadências com o texto e com a harmonia (grau modal)”**. Visto assim, podemos assumir que as composições vocais renascentistas possuem relação estreita com os textos literários sobre os quais se baseiam e esta relação é demonstrada nos intervalos melódicos, acordes, pausas, movimentos ascendentes e descendentes da melodia escritos pelo compositor. Ainda convém destacar que nas cadências podemos localizar pontos de tensão que, nas *recercadas* de Ortiz, são destacados por meio das *glosas*/diminuições e, logo em seguida, levados ao momento de relaxamento.

As palavras que Ortiz julgou mais importantes no texto do madrigal estão justamente localizadas nos movimentos cadenciais tidos como conclusivos que, na terminologia moderna, classificamos como cadências perfeitas. Em acordo com Martin (2015, p. 5) as “cadências na *finalis* são as mais conclusivas, seguidas pelas notas do quinto e no terceiro grau do modo”. Entende-se por *finalis* o modo principal da música, ou da seção, equivalendo às cadências perfeitas.

Tomando como parâmetro os procedimentos de contraponto e as cadências conclusivas em uso no século XVI (i - IV/iv - V/v - i e IV/iv - i), o madrigal de Arcadelt foi dividido em cinco grandes seções, como demonstramos na página 40 deste trabalho. Estas seções balizam o texto do madrigal, marcando inícios e fins de frases do poema e o Quadro 4 a seguir mostra, de forma esquemática, as seções e *clausulas* do madrigal original de Arcadelt. As palavras sublinhadas são aquelas sobre as quais incidem as cadências (*clausulas*) que marcam o fim de uma seção.

Quadro 3 – Seções e *clausulas* do madrigal original de Arcadelt.

Seção	Texto e tradução <sup>62</sup>	Final da seção (compassos)	Tipo de cadência
A1 – Imitação	<i>O felici occhi miei, felici voi</i> [Ó felizes olhos meus, felizes <b>vós</b> ]	10-11	iv – V – i
B1 - Homofonia	<i>Che sete cari al mio sol perche sembianze havete de gli occhi che gli fur si dolci e rei.</i> [Que sois caros ao <b>meu sol</b> , porque semelhança tendes com os olhos que lhe foram doces e <b>maus</b> .]	20-21	iv – V – i
A2 – Imitação	<i>Voi ben voi sete voi felici, ed io,</i> [Sois bem felizes e <b>eu</b> .]	26-27	ii - i
B2 – Homofonia	<i>Io no, che per quietar vostro desio.</i> [Eu não, que para aquietar vosso <b>desejo</b> .]	31-32	IV – V – I
C - Homofonia e imitação	<i>Corr' a mirar l'onde mi struggo poi.</i> [Corro então a olhar <b>por que</b> me consumo.]	39-40	iv - i

Fonte: a autora (2021)

Todas as quatro *recercadas* utilizam o mesmo baixo do madrigal, fazendo dele um elemento de padronização entre elas, mantendo as cadências nos mesmos compassos do madrigal, bem como as palavras sobre as quais ocorrem as *clausulas*. O elemento engenhoso que diferencia uma *recercada* da outra está justamente nas *glosas* que Ortiz realizou em cada uma delas, provocando assim, por meio da *glosa*, mudanças de caráter e do brilho na *recercada*, como demonstraremos mais adiante.

### 3.4 Análise das quatro *recercadas*

Como já dito, a pesquisa demonstrou que Ortiz lançou mão do repertório de *glosas* de seu *Libro Primero* para escrever as *recercadas* do *Libro Segundo*. Em nossa análise, foi possível identificar com precisão um grande número de *glosas* sugeridas no *Libro Primero* e que foram utilizadas integralmente nas *recercadas*. Entretanto, também encontramos nas *recercadas* muitas daquelas que chamamos de *glosas livres*, algumas compostas a partir de várias *glosas* reunidas e outras totalmente novas, independentes de qualquer referência ao *Libro Primero*. O motivo para isso encontramos no próprio texto do *Segundo Libro*, onde Ortiz fornece mais exemplos de *glosado*, agora inseridos no contexto musical do madrigal.

<sup>62</sup> Tradução de Paulo Mugayar Kühl.

Ele adverte:

Aviso a quem queira tocar desta maneira [a terceira] que [ela] **é diferente da que tratamos no primeiro livro**, que trata do tocar em conjunto de quatro ou cinco *vihuelas*, porque, para que seja bem feito, ali é necessário que o contraponto **esteja sempre de acordo com a voz que o toca, que sempre esteja sujeito a ela**, para evitar o erro em que muitos incorrem, divertindo-se em fazer o que lhes parece, deixando o objeto principal, que é a voz composta. Mas nesta maneira de tocar [a terceira do *Segundo Libro*, sobre obras polifônicas] **não é necessário manter-se sempre preso a uma voz**, porque, embora a voz principal seja o baixo, se pode deixá-lo e tocar sobre o tenor ou contralto ou soprano [do madrigal], **como melhor lhe pareça, tomando de cada voz o que mais lhe convém**. E a razão disso é porque o cravo toca a obra perfeitamente, com todas as suas vozes, e o que a viola faz é acompanhar e dar graça ao que o cravo toca, **deleitando os ouvintes** com o som diferenciado de suas cordas<sup>63</sup> (ORTIZ, 1553, *In*: NAVARRE, p. 84, grifo nosso).

Para demonstrar na partitura todos os elementos analisados, criamos a seguinte convenção:

- *Glosa* melódica (Figura 17): marcada em verde. O intervalo *glosado*, sobre o qual a *glosa* acontece, também está marcado com uma linha em verde;

Figura 17: *Recercada Terza*, compasso 4, *glosa* 64.1.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

<sup>63</sup> Advierta el que hiziere profession desta manera de tañer que es diferente de lo que tratamos en el primer libro[,] que es tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas, por que allí es necesario para que sea bienhecho que el contrapunto sea siempre a propósito de a quella boz que tañe, por que siempre ha de yr subiecto a ella, por evitare el error en que algunos incurren[,] divertiendo en hazer lo que les parece[,] dexando el subiecto principal que es la boz compuesta. Mas en esta manera de tañer no es necesario yr atado simple a una boz, por que a un que el subiecto prinçipale ha de ser el contrabaxo[,] lo puede dexar y tañer sobre el tenor o contralto, o suprano come meyor le pariziere[,] tomando de cada uno lo que mas le viniere a propósito. Y la razón deste es por que el Cymbalo tanne la obra perffettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es acompañnar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differenciado sonido de la cuerda los oyente.



- *Glosa cadencial* (Figura 18): marcada em azul. A cadência *glosada*, sobre a qual a *glosa* acontece, também está marcada com uma linha em azul;

Figura 18: *Recercada Segunda*, compassos 31 e 32, *glosa* 14.1.

31

14.1

sio

6  
4  
corr' a mi -

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

- *Glosa sobre o soprano ou o tenor do madrigal* (ocorre quando não há baixo sobre o qual se possa *glosar*) (Figura 19): marcada em rosa e

Figura 19: *Recercada Terza*, compasso 12 a 15.

12

Glosa livre sobre o soprano (não tem baixo)

6 #7 6 #8 #9

te ca - re'al mio sol, per - che sem

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

- *Glosa livre*: em geral mais extensa, não aparece no *Libro Primero* (Figura 20): marcada em laranja.

Figura 20: *Recercada Terza*, compasso 1 a 4.

Introdução/glosa livre, o baixo começa apenas no c.4.

#1

64.1

$\frac{6}{4}$  [44.2]

O fe - li

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

Para a identificação de qual *glosa* do *Libro Primero* foi utilizada por Ortiz, criamos a seguinte convenção:

- Uso integral da *glosa*: representado pelo número abaixo da linha do baixo e que identifica o número da *glosa* constante no *Libro Primero*.

Exemplo: 48.10. Corresponde ao 10º exemplo de *glosa* sobre o 48º intervalo glosado por Ortiz (de 2ª ascendente com duas mínimas) (Figura 21);

Figura 21: *Recercada Prima*, compasso 20.

20

48.10 +

43 [44.5]

re - i.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

- Uso parcial da *glosa*: representado pelo número abaixo da linha do baixo, escrito entre colchetes e que identifica o número da *glosa* constante no *Libro Primero* com a qual o trecho *glosado* da *recercada* guarda certa semelhança, rítmica e/ou melódica.

Exemplo: [53.3]. Corresponde ao 3º exemplo de *glosa* sobre o 53º intervalo glosado por Ortiz (de 3ª descendente em semibreve). Porém a *glosa* encontrada na *recercada* tem desenho melódico ligeiramente diferente do proposto por Ortiz (Figura 22).

Figura 22: *Recercada Prima*, compasso 27.

o iõ non

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

- *Glosa* livre: marcada com #, não tem nenhuma referência no *Libro Primero*. Exemplo: #1. (Figura 23)

Figura 23: *Recercada Prima*, compassos 4 e 5.

O fe - li - ciõs chi miei, fe -

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

As partituras completas de cada uma das análises das *recercadas* encontram-se no Anexo C desta dissertação e foram elaboradas com dois ou três pentagramas, da seguinte maneira:

- Pentagrama 1: a *recercada* de Ortiz;
- Pentagrama 2: a voz do madrigal de Arcadelt (soprano ou baixo) que deu origem à *recercada* e
- Pentagrama 3: o baixo original de Arcadelt (somente na *Recercada Segunda*, que é sobre o soprano de Arcadelt).

### 3.4.1 Recercada Primera

Na análise da *Recercada Primera*, foram identificadas *glosas* melódicas (em verde), *glosas* cadenciais (em azul) e *glosas* sobre o soprano (em rosa), feitas quando não havia baixo original. As *glosa* sobre o soprano do madrigal de Arcadelt estão localizadas nos compassos 13-14, 17-18 e 23-25, sendo que nos compassos 17-18 parte da *glosa* sobre o soprano é realizada em uníssono com o baixo do madrigal.

Nesta *Recercada Primera*, Ortiz utilizou 22 exemplos de *glosas* do *Libro Primero*, exatamente iguais ao que está proposto. As *glosas* foram aplicadas tanto em passagens melódicas como em cadências e seu uso direto confirma a intenção pedagógica de Ortiz. Após observar com mais detalhes, percebeu-se que Ortiz utilizou do primeiro modo de *glosar* “a primeira e a mais perfeita maneira de *glosar*”, que é aquela na qual a primeira e a última nota da *glosa* correspondem às notas do intervalo *glosado*.

Na Figura 24, abaixo, temos dois exemplos da aplicação do *Libro Primero*. No primeiro exemplo (intervalo lá-sol), Ortiz utilizou a *glosa* 47.1 de forma integral. Já no segundo exemplo (intervalo sol-ré), Ortiz utilizou parcialmente a *glosa* 57.5 e por isso, ela está marcada entre colchetes [57.5]. Percebe-se que a nota sol é comum aos dois intervalos e que ocorre uma sobreposição das *glosas* nesta nota.

Figura 24 – *Recercada primera* (compassos 6 e 7).

Compasso 6

Ortiz

Arcadelt

6

47.1

[57.5]

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

No Quadro 4, abaixo, temos a relação dos compassos da *Recercada Primeira* nos quais Ortiz aplicou as *glosas* do *Libro Primero*, segundo a primeira maneira de *glosar*.

Quadro 4 – Relação das *glosas* com o *Libro Primero* (primeira maneira).

Número do compasso da <i>Recercada primera</i>	Identificação da <i>glosa</i> no <i>Libro Primero</i>
6 -7	47.1
7	[57.5]
8	[57.3]
10	46.2; 46.3
12	[49.14]
20	[44.5]
22	48.1; 48.3
31	65.6
33	48.1
34	46.3
36	48.3

Fonte: a autora (2021)

A segunda maneira de *glosar* “pede um pouco mais de liberdade”; neste caso abre mais um leque de possibilidades para o surgimento de novas melodias justamente por não haver a necessidade de manter o último intervalo da *glosa*.

Figura 25 – *Recercada primera* (compasso 5 e 6).

compasso 5

Ortiz

Arcadelt

6 54.4 6

ci'oc - chi miei, fe - li - ci voi

Não mantém a relação intervalar.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

No Quadro 5 encontraremos uma relação das *glosas* que utilizam a segunda maneira citada por Ortiz, executada com mais liberdade.

Quadro 5 – Relação das *glosas* com *Libro Primero* (segunda maneira).

Número do compasso na <i>Recercada Primera</i>	Identificação da <i>glosa</i> no <i>Libro Primero</i>
5 e 6	54.4
11	60.1
12	49.2
15	[59.1]
16	59.1
17	[54.1]
20	48.10
22	[49.13]; [57.4]
26	60.1; 65.3
27	[53.3]
30	[50.3]
33	[53.4]
34	[53.3]; [57.4]
36	55.4
38	[63.3]

Fonte: a autora (2021)

É importante destacar que, em seu primeiro livro, Ortiz não deixou registradas *glosas* para notas repetidas em unísono. Suas sugestões de glosado começam a partir do intervalo de segunda, a despeito do grande número de *glosas* sobre notas repetidas que surgem nas quatro *recercadas*. Entretanto, encontramos por diversas vezes sugestões de Ortiz para este intervalo.

As *glosas* integrais e parciais do *Libro Primero* utilizadas por Ortiz na *Recercada Prima* são as que seguem e convém lembrar que várias delas se repetem ao longo da *recercada*. Do mesmo modo, chama a atenção que Ortiz não faz uso, nas *recercadas*, de todas as *glosas* sugeridas por ele no *Libro Primero*.

#### ***Glosas integrais:***

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 46.2, 46.3, 46.4, 47.1, 48.1, 48.3, 48.10, 49.2, 49.13.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 54.4, 55.4.

Intervalo de 4<sup>a</sup>: 56.1, 59.1, 59.5, 60.1.

Intervalo de 5<sup>a</sup>: 63.3, 65.3, 65.6.

#### ***Glosas parciais:***

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 44.5, 46.2, 49.13, 49.14.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 50.3, 51.1, 53.3, 53.4, 54.1.

Intervalo de 4<sup>a</sup>: 57.3, 57.4, 57.5, 59.1, 59.3.

Intervalo de 5<sup>a</sup>: 63.3, 65.3.

Chama a atenção o grande número de ocorrências das *glosas* exemplificadas no *Libro Primero*, seja na sua integralidade (22 vezes) ou ligeiramente modificadas (18 vezes), como vemos no Quadro 6. Entre elas, há *glosas* que não guardam nenhuma relação com os modelos sugeridos no *Libro Primero* livres (marcadas com #).

Quadro 6 – As *glosas* da *Recercada Primera* (sobre o baixo).

Tipo de <i>glosa</i>	Número de ocorrências
Glosa integral	22
Glosa parcial	18
Glosa livre	05
Total:	45

Fonte: Carpena (2021)

Como veremos a seguir, o número de *glosas* integrais e mesmo parciais decresce a partir das demais *recercadas* que têm o baixo de Arcadelt como referência. A próxima *recercada* (*Recercada Segunda*) é sobre o soprano de Arcadelt e parece seguir outro regramento.

### 3.4.2 Recercada Segunda

Na *Recercada Segunda* é o soprano do madrigal que está *glosado* por Ortiz, sendo a única das quatro *recercadas* sobre *O Felici occhi miei* em que Ortiz *glosa* a voz aguda do madrigal. Podemos observar que aqui aparecem as mesmas categorias de *glosas* da *Recercada Primera*: *glosa* integral, *glosa* parcial e *glosa* livre.

Do mesmo modo que na *Recercada Primera*, também foi possível perceber o uso da primeira e da segunda maneira de *glosar*. Na Figura 25 abaixo temos um exemplo de *glosa* integral escrita na primeira maneira encontrada na *Recercada Segunda*.

Figura 26 - *Recercada Segunda* (compasso 5).

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Soprano-Ortiz' and the bottom staff is labeled 'Soprano-Arcadelt'. A red oval highlights a sequence of notes in the top staff, and a red horizontal line is drawn below the bottom staff. The number '47.1' is written in red below the bottom staff.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553).

A partir da comparação das glosas da *Recercada Segunda* com as do *Libro Primero*, foi possível organizar o Quadro 7, para identificação das glosas da primeira maneira.

Quadro 7– Relação das glosas com o *Libro Primero* (primeira maneira).

<b>Número do compasso na <i>Recercada Segunda</i></b>	<b>Identificação da glosa no <i>Libro Primero</i></b>
5	47.1
13	[46.1]; [48.3]
15	47.3
16	54.6
22	48.1; 48.2; 48.4
25	[47.5]
26	47.1
27	45.2
28	47.6

Fonte: a autora (2021)

O Quadro 8, exposto a seguir, traz uma relação das glosas da *Recercada Segunda* que estão registradas no *Libro Primero* e que tomaram como base a segunda maneira de glosar, que é tomar um pouco mais de liberdade (vide p. 47) desta dissertação.

Quadro 8 – Relação das glosas com *Libro Primero* (segunda maneira).

<b>Número do compasso na <i>Recercada Segunda</i></b>	<b>Identificação da glosa no <i>Libro Primero</i></b>
3	[51.3]
5	54.2
8	53.3
9	53.3
10	[36.7]
14	49.2; [48.4]
16	52.2
18	60.1
19	54.1; 49.3
20	[40.6]
22	[53.4]
23	48.1; 48.3
25	55.4
27	51.3
28	[52.2]

Fonte: a autora (2021)



É importante destacar que, tal como na *Recercada Primera*, nesta *recercada* também foram encontradas *glosas* não previstas no *Libro Primero*, que chamamos de *glosas* livres. Entretanto, chama ainda mais a atenção o grande número de ocorrências das *glosas* integrais exemplificadas no *Libro Primero*: 32 vezes. Esta grande ocorrência nos permite supor que o *Libro Primero* se adequa mais para o uso de instrumentos agudos, uma vez que a maior parte das *glosas* sugeridas é sobre intervalos de segunda e terça, típicos das cadências de soprano e de contralto. As *glosas* parciais também aparecem em um significativo número de vezes (18 no total) e as *glosas* livres, que não encontram referência no *Libro Primero*, surgem em oito ocasiões ao longo da *Recercada Segunda*, como vemos no Quadro 9, abaixo:

Quadro 9 - As *glosas* da *Recercada Segunda* (sobre o soprano).

<b>Tipo de glosa</b>	<b>Número de ocorrências</b>
<i>Glosa</i> integral	32
<i>Glosa</i> parcial	09
<i>Glosa</i> livre	08
Total:	49

Fonte: Carpena (2021)

As *glosas* integrais e parciais do *Libro Primero* utilizadas por Ortiz na *Recercada Segunda* são as que seguem e convém lembrar que várias delas se repetem ao longo da *recercada*.

#### ***Glosas* integrais:**

Cadência em Fá fá ut

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 45.2, 45.3, 47.1, 47.2, 47.3, 47.6, 47.11, 48.1, 48.2, 48.3, 48.4, 49.2, 49.3, 49.13.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 51.3, 52.2, 53.3, 54.1, 54.2, 54.6, 55.4.

Intervalo de 4<sup>a</sup>: 60.1.

Sequência ascendente de semínimas: 66.2.

#### ***Glosas* parciais:**

Cadência em Fá fá ut grave: 36.7.

“Outro modo de cadência”: 40.6.

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 46.1, 47.5, 48.3, 48.4.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 51.3, 52.2, 54.1.

### 3.4.3 Recercada Tercera

A *Recercada Tercera* inicia com uma introdução que podemos chamar de *glosa* melódica livre, de caráter improvisatório e sem o acompanhamento do baixo nos três primeiros compassos, procedimento para o qual encontramos referência no próprio *Tratado*. Segundo Ortiz (1533, p. 80), “A terceira maneira [de *glosar*] é como uma imitação da primeira, porém mais difícil de tocar porque requer mais soltura das mãos” e nesta declaração podemos inferir que Ortiz se refere tanto à habilidade técnica digital, como ao engenho com que o instrumentista faz o *glosado*. Esta *recercada* segue com os padrões composicionais praticamente iguais aos das duas *recercadas* anteriores, porém aqui temos a presença da fantasia de forma mais marcante, fantasia à qual Ortiz se refere no *Tratado de Glosas* da seguinte maneira: “A fantasia eu não posso mostrar porque cada um toca à sua maneira, mas direi o que precisa para tocá-la”.

Percebemos a demonstração da “fantasia” em dois momentos diferentes da *Recercada Tercera*. São aqueles em que: 1) Na ausência do baixo Ortiz escreve o *glosado* sobre o soprano e/ou o tenor de Arcadelt (às vezes utilizando ambas as vozes) e 2) Ortiz se desprende dos padrões de *glosado* do *Libro Primero* e cria novas *glosas*, livres, sobre o baixo existente. Podemos também entender que a *glosa* sobre o soprano e/ou tenor é também uma *glosa* livre, no seu sentido mais amplo, visto que se trata de uma técnica utilizada por Ortiz para o preenchimento de um espaço ocupado por pausas no baixo de Arcadelt.

Nesta *Recercada Tercera* percebemos o afastamento gradual de Ortiz também no que se refere às maneiras de *glosar*. De maneira consistente, ele vai alterando a finalização da *glosa*, chegando inclusive a encerrar a *glosa* sobre uma nota diferente daquela do intervalo original do baixo de Arcadelt. Nestes casos, a nota final do intervalo original é substituída por outra da harmonia.

Encontramos a primeira maneira de *glosar* nos compassos 4, 5, 6, 7, 11, 16, 18, 20, 21, 30, 31-32, 39-40. Porém, há muitos momentos em que a *glosa* é totalmente livre em relação ao intervalo que a origina, como veremos a seguir.

As *glosas* encontradas e escritas na segunda maneira, na qual se mantém uma das notas em comum com o baixo, são mais frequentes aqui do que na *recercada* anterior (*Recercada Segunda*), como podemos conferir no Quadro 10:

Quadro 10 – Relação das *glosas* da segunda maneira com o *Libro Primero*.

Número do compasso	Glosa do <i>Libro Primero</i>	Possui nota em comum?
4	64.1	Sim
4 e 5	[44.2] unísono	Sim
5	[53.7]; 55.4; 55.4;	Sim
5 e 6	54.2	Sim
6	[48.3]; [47.7]	Sim
6 e 7	[47.7] mov. contrário	Sim
7	[57.6]	Sim
18 e 19	[63.4]	Sim
21	[65.3]	Sim
21 e 22	[57.5]	Sim
28 e 29	48.2	Sim
31 e 32	[63.3]	Sim
34 e 35	[63.3]	Sim

Fonte: a autora (2021)

As *glosas* na terceira maneira contêm algumas variantes nos compassos 7, 8, 9, 10, 16, 17, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 36, 37. Aqui podemos encontrar as *glosas* integrais ou parciais propostas no *Libro Primero*, mas tendo como base os intervalos melódicos que serviram de base para a diminuição, como exposto na Figura 27:

Figura 27 – *Recercada Tercera* (compassos 6 e 7).

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Baixo-Ortiz' and the bottom staff is labeled 'Baixo-Arcadelt'. Both are in bass clef with a flat key signature. The Baixo-Ortiz staff shows a continuous eighth-note scale starting on a G4. The Baixo-Arcadelt staff shows a similar scale but with a large interval jump in the middle, marked with a red [47.7]. Green ovals highlight the starting and ending notes of the scale in both parts, with arrows indicating the correspondence between them.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

No compasso número 10 temos uma *glosa* livre não encontrada no *Primero Libro*, porém escrita na terceira maneira como mostra a Figura 27.

Figura 27 – *Recercada tercera* (compasso 10).

Baixo-Ortiz

Baixo-Arcadelt

- ci vo - i.

Fonte: *Tratado de Glosas* (1553)

Nos compassos números 11, 12, 20 e 21 seguimos com a aparição das *glosas* livres que podem ser encontradas de maneira parcial no *Libro Primero*.

É importante destacar que nesta *recercada* é notável o grande número de ocorrências das *glosas* livres (20 vezes), não previstas no *Libro Primero*. Ainda se fazem presentes praticamente em igual número as *glosas* integrais (14 vezes) e as parciais (16 vezes) (Quadro 11) mas nesta *recercada* Ortiz faz um movimento muito claro em direção à exploração e ao exercício da fantasia. Ele respeita as regras do contraponto e não hesita em inverter intervalos.

Quadro 11 - As *glosas* da *Recercada Tercera* (sobre o baixo).

Tipo de glosa	Número de ocorrências
Glosa integral	14
Glosa parcial	16
Glosa livre	20
Total:	50

Fonte: Carpena (2021)

As *glosas* integrais e parciais do *Libro Primero* utilizadas por Ortiz na *Recercada Tercera* são as que seguem e convém lembrar que várias delas se repetem ao longo da *recercada*:

***Glosas* integrais:**

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 47.2, 47.8, 48.1, 48.2, 48.3, 49.3.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 54.2, 55.4.

Intervalo de 5<sup>a</sup>: 64.1.

Sequência ascendente de semínimas: 66.2.

**Glosas parciais:**

Intervalo de 2<sup>a</sup>: 44.2, 47.7, 48.2, 48.3, 49.12, 49.13.

Intervalos de 3<sup>a</sup>: 52.4, 53.7.

Intervalo de 5<sup>a</sup>: 63.3, 63.4, 63.6, 65.3.

**3.5. Recercada Quarta**

Assim como a *Recercada Tercera*, a *Recercada Quarta* também inicia com uma *glosa* livre, sem acompanhamento do baixo nos três primeiros compassos. No entanto, existe uma diferença marcante desta para as demais *recercadas*: aqui praticamente todas as *glosas* são livres e bem mais longas do que nas três *recercadas* anteriores. Tem-se a impressão de que nesta quarta e última *recercada* Ortiz levou à risca seu enunciado, de que esta *recercada* “é a quinta voz sobre o mesmo madrigal”, “à qual não obrigamos ninguém [a tocar] porque pressupõe habilidade de composição por parte de quem a toca para fazê-la” [81]. Nesta declaração fica claro que Ortiz entende a realização da “quinta voz” como resultado de habilidade acima da média dos violistas de então.

Ao analisar esta *recercada*, temos que ter em mente as palavras de Ortiz:

Mas nesta maneira de tocar não é necessário manter-se sempre preso a uma voz, porque, **embora a voz principal seja o baixo**, se pode deixá-lo e tocar sobre o tenor ou contralto ou soprano [do madrigal], como melhor lhe pareça, **tomando de cada voz o que mais lhe convém**. E a razão disso é porque o cravo toca a obra perfeitamente, com todas as suas vozes, e o que a viola faz é **acompanhar e dar graça ao que o cravo toca, deleitando os ouvintes com o som diferenciado de suas cordas** <sup>64</sup>(ORTIZ, 1553,in: NAVARRE, p. 84, grifo nosso).

Uma vez declarada sua intenção, não nos surpreende que ao longo da *recercada* tenhamos encontrado apenas uma *glosa* integral (46.1), extraída o *Libro Primero*. E mesmo em relação às *glosas* parciais, não foi possível encontrar vestígios seus nas *glosas* livres, longas e com inversão de intervalos e substituição de notas da melodia original de Arcadelt. Temos motivos para ter aqui um exemplo de como Ortiz pensou a escrita de uma fantasia exposto no Quadro 12.

---

<sup>64</sup>Mas en esta manera de tañer no es necesario yr atado siempre a una boz, por que a un que el subiecto prinçipale ha de ser el contrabaxo[,] lo puede dexar y tañer sobre el tenor o contralto, o suprano come meyor le pariziere[,] tomando de cada uno lo que mas le viniere a propósito. Y la razón deste es por que el Cymbalo tanne la obra perffettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es acompañnar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el diferenciado sonido de la cuerda los oyentes.

Quadro 12 - As glosas da *Recercada Quarta* (sobre o baixo).

<b>Tipo de glosa</b>	<b>Número de ocorrências</b>
Glosa integral	01
Glosa parcial	zero
Glosa livre	22
Total:	23

Fonte: Carpena (2021)

### 3.5.1 Algumas comparações

Após a apresentação da análise individual de cada *recercada*, entendemos que a visão geral delas, reunindo suas características mais marcantes, pode ajudar o leitor a compreender o plano pedagógico e o pensamento de Ortiz em relação à unidade pretendida entre o *Libro Primero* e o *Libro Segundo*, entendidos como um guia prático para aqueles interessados na arte de *glosar*, seja na prática de conjunto de violas, seja na prática solista, com acompanhamento de cravo, “fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso” (ORTIZ, p. 24).

O quadro 13, abaixo, deixa claro que há uma progressiva liberdade em relação à elaboração das *glosas* no que tange ao uso dos exemplos prescritos no *Libro Primero*. Aos poucos, as *glosas* livres tornam-se cada vez mais presentes nas quatro *recercadas*, demonstrando ao leitor que a prática do *glosado* do *Libro Primero*, associado ao estudo das quatro *recercadas* levará o músico ao domínio da prática do *glosar*.

Quadro 13 - Resumo da ocorrência das *glosas*.

<b>Tipo de glosa</b>	<b><i>Recercada Primera</i></b>	<b><i>Recercada Segunda</i></b>	<b><i>Recercada Tercera</i></b>	<b><i>Recercada Quarta</i></b>
<i>Glosa integral</i>	22	32	14	01
<i>Glosa parcial</i>	18	09	16	zero
<i>Glosa livre</i>	05	08	20	22
Total:	45	49	50	23

Fonte: Carpena (2021)

Cumpr-se, deste modo, o anunciado no princípio do tratado: “Aquele que quiser fazer uso deste livro tem que considerar a habilidade que tem e, conforme ela, escolher as *glosas* que melhor lhe convêm” (ORTIZ, 1553, p. 26).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de aproximar os intérpretes de hoje das quatro *recercadas* contidas no *Tratado de Glosas* de Diego Ortiz, procurei trazer este autor e seu tratado para o olhar específico da área de Práticas Interpretativas, para a construção de uma interpretação historicamente orientada. É importante destacar que o tratado de Ortiz não foi originalmente destinado à flauta doce, o que não impediu de termos encontrado nele um material teórico e prático oportuno para flautistas e demais músicos instrumentistas interessados nas técnicas da diminuição renascentista.

Os dois livros que compõem o tratado foram escritos “[...] **fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso**” (ORTIZ, 1553, p. 24, grifo nosso). Estudar o *Tratado de Glosas* no século XXI representa a possibilidade de perceber o uso prático das diferentes propostas de *glosas* que Ortiz desenvolveu em seu *Libro Primero*, apontando assim os fundamentos teóricos, técnicos e interpretativos necessários para o desenvolvimento da *performance*, do chamado “tocar fantasioso”, trazendo ao presente a importância da visão do intérprete em relação a este repertório e suas particularidades.

Por se tratar de um manual de instruções, encontramos no *Libro Primero* uma grande quantidade de cadências e exemplos de intervalos diminuídos (*glosas*) para serem praticados, onde o intuito de Ortiz é a formação de um repertório de possibilidades para futuras diminuições próprias sobre uma melodia preexistente. Com base neste vasto repertório de *glosas*, partimos para a análise das quatro *recercadas*, procurando identificar a aplicação destas *glosas*.

Ao longo da pesquisa, observamos que muitas das *glosas* apresentadas do *Libro Primero* se faziam presentes nas quatro *recercadas*, versões diminuídas do madrigal de Arcadelt, e que não apenas estavam de acordo com as regras de contraponto da época como, ao mesmo tempo, permitiam que a versão original da obra permanecesse reconhecível e lembrada durante o tempo todo. Ortiz conservou nas quatro *recercadas* características do madrigal de Arcadelt, se mostrando fiel às cadências, às palavras mais importantes do poema e à manutenção da repetição de padrões rítmicos importantes do madrigal.

Na análise das quatro *recercadas* sobre *O Felici Occhi Miei*, foi possível identificar que Ortiz concebeu o *Segundo Libro* do tratado como uma aplicação direta do *Libro Primero*, para demonstrar o uso das *glosas* melódicas e *glosas* cadenciais aplicadas sobre uma melodia

preexistente. Esta técnica também poderia ser introduzida adicionando uma voz extra ou mesmo criando uma composição inteiramente nova em torno de alguma parte já existente, como é o caso da *recercada quarta*, que é “*una quinta boz [sic] sobre el mesmo madrigal*”. O uso das *glosas* proporcionou melodias fluentes, uma vez que os gestos rítmicos guiaram a melodia para frente, expressando a impaciência, ansiedade e a alegria ou exatamente o contrário, sugerindo a irritação, dúvida, desespero ou descontentamento mencionados no poema do madrigal.

A quantidade de *glosas* escritas na primeira e segunda maneira foi diminuindo gradativamente ao longo das *recercadas*, porém o uso de contraponto esteve sempre em acordo com a voz composta, tal como alerta Ortiz: “[...] necessário que o contraponto esteja sempre de acordo com a voz que o toca, que sempre esteja sujeito a ela, para evitar o erro em que muitos incorrem, divertindo-se em fazer o que lhes parece, deixando o objeto principal, que é a voz composta” (ORTIZ, 1553, p. 84).

É interessante notar que o caminho empregado por Ortiz nas quatro *recercadas* foi pensado de maneira criativa, engenhosa, uma vez que nem sempre encontramos as mesmas *glosas* propostas em seu primeiro livro. É fato que Ortiz utilizou muitas das suas próprias *glosas*, mas, ao mesmo tempo, criando conseguiu se desvencilhar das mesmas *glosas* livres como exemplificação da terceira maneira: *a compostura*. Quando localizadas as *glosas* livres, identificamos que nas mais longas Ortiz fez uso de sobreposição de fragmentos de *glosas* pequenas. Outro elemento que chama a atenção é que nas *recercadas Primera, Tercera e Quarta*, na ausência do baixo do madrigal, Ortiz *glosa* a voz do soprano ou do tenor do madrigal.

Terminada a pesquisa, comprova-se a estreita relação entre os dois *Libros*, que Ortiz concebeu o tratado pensando no *Libro Segundo* como uma aplicação direta do amplo repertório de *glosas* do *Libro Primero*. Mesmo assim, não necessariamente encontramos todas as opções de *glosas* expostas integralmente e de maneira explícita nas quatro *recercadas* sobre *O Felici occhi miei*. Daí que foi possível encontrar inclusive novas propostas de *glosado* nas *recercadas*, tais como: *glosas* para uníssonos, *glosas* livres, *glosas com sobreposição/intersecção* de *glosas* menores, garantindo a fluência e a naturalidade da melodia diminuída.

Em acordo com a realização da análise dos procedimentos composicionais de Ortiz chegamos à conclusão de que as *glosas* são o elemento gerador das quatro *recercadas* proporcionando, junto com o texto literário, a fluência do texto musical através da formação de novos intervalos melódicos, o uso das pausas, inversões de intervalos, diminuições e



aumentações de ritmos, inversão de movimento das *glosas* em relação ao intervalo melódico *glosado* em uma união de todos estes fatores para assim cumprir com o que Ortiz declara logo no início do seu tratado: “Diego Ortiz, pensando no quanto a música floresce em nossos tempos, não apenas na que consiste na harmonia de vozes [polifonia vocal], mas na de instrumentos [polifonia instrumental]” (ORTIZ, 1553, p. 24), quando o autor vislumbra o caminho da autonomia da música instrumental em relação à música vocal.

Ortiz foi o primeiro compositor a publicar exemplos completos de obras diminuídas, o que faz do *Tratado de Glosas* uma referência sobre a aplicação prática das diminuições renascentistas. Ainda há muito o que ser estudado e pesquisado sobre as diminuições de Diego Ortiz e este trabalho contribui para a área das Práticas Interpretativas fornecendo uma ferramenta, de como podemos pensar nossas ações e decisões como intérpretes da música do século XVI.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, P. M. O advento do *ricercare* solista no século XVI como transposição da voz em instrumento: o discurso em Giovanni Bassano (c. 1560-1617). *Mirabilia*, [s. l.], n. 27, p. 137-157. jun./dez. 2017.

ARAÚJO, L. C.; CARDOSO F. L. e TETTAMANTI, G. da R. A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25, 2015, Vitória. *Anais* [...]. 17 a 21 ago. 2015.

ARCADELT, J. **Il primo libro di madrigali a 4 voci**. Veneza: Antonio Gardano, 1559. 115 p. Disponível em: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP524210-PMLP72490-arcadelt\\_il\\_primo\\_libro\\_1541.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP524210-PMLP72490-arcadelt_il_primo_libro_1541.pdf). Acesso em: 18 dez. 2020.

AUGUSTIN, K. **Mais uma vez em defesa da viola da gamba**: tradução e comentários à obra: *Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les pretensions du violoncel*, Hubert le Blanc, Amsterdam, 1740. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2001.

BASSANO, G. **Ricercate, passaggi et cadentie** (Veneza, 1585). Zurique: Pelikan, 1976 (PE 975). 22 p. Disponível em: <https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/4/4c/IMSLP276177-PMLP124175-003bassano2.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BASSANO, G. **Ricercate, passaggi et cadentie**. Veneza: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1585. 23 p. Disponível em: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP60626-PMLP124175-003bassano.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BELL, J. **Projeto de pesquisa**: guia para pesquisadores iniciantes em educação, saúde e ciências sociais. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008. 224 p.

BEMBO, P. **Prose della volgar lingua, gli asolani** (Veneza, 1525). Turim: Edizione Utet, 1966. 178 p.

BRANCO, J. de F. **História da música portuguesa**. 4. ed. Lisboa: Publicação Europa-América. 1995. 371 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/270797261/historia-da-musica-portuguesa-joao-de-freitas-branco-pdf>. Acesso em: 6 maio 2019.

BRIDGES, T. W. **The publishing of Arcadelt's first book of madrigals**. 1982. 67 p. Dissertação (Mestrado) - Harvard University, Cambridge, 1982.

CARVALHO, M. C. de. (org.). **Construindo o saber**: metodologia científica fundamentos e técnicas. 4 ed. Campinas: Papirus, 1994. 43 p.

CLARK, K. MARKWICK, A. **The renaissance flute: A Contemporary Guide**. 1ª ed. Published Oxford Scholarship. 2020. 272 p. Disponível em: <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/oso/9780190913335.001.0001/oso-9780190913335>. Acesso em: 28 mar. 2021.

COCLICUS, A. P. **Compendi I Musices Descriptum**. Nuremberg: Prima Pars, 1552. 126 p. Disponível em: [https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP115555-PMLP235625-coclico\\_compendium.pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP115555-PMLP235625-coclico_compendium.pdf). Acesso em: 1 de jun. de 2020.

DALLA CASA, G. D. **Il vero modo di diminuir**. Veneza: Angelo Gardano, 1658. 52 p. Disponível em: [https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP243685-PMLP394693-il\\_vero\\_modos\\_di\\_diminuir\\_livro\\_1.pdf](https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP243685-PMLP394693-il_vero_modos_di_diminuir_livro_1.pdf). Acesso em: 22 dez. 2020.

ELLENDERSEN, A. **Imitare la voce humana: aspectos expressivos do violino no século XVI e início do século XVII**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/65717/R%20-%20T%20%20ATLI%20ELLENDERSEN.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 nov. 2020.

FARREL, P. Diego. **Ortiz' tratado de glosas**. Translated and annotated by Peter Farrell. The Viola da Gamba Society of America. Edgewater: Publication Staff, 1967. 4 v. 47 p.

FERREIRA, J. A. C. M. **Improvisação e Ornamentação na Aprendizagem da Flauta de Bisel**. 2011. Dissertação (Mestrado). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011. Disponível em: <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/7949/1/5492.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2019.

FINCK, H. **Practica musica**. Wittemberg: Georg Rhau, 1556. 367 p. Disponível em: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP256363-PMLP415443-finck\\_practica\\_musica.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP256363-PMLP415443-finck_practica_musica.pdf). Acesso em: 10 nov. 2019.

FREEDMAN, R. **Music in the renaissance western music in contexto: A Norton History**. Publication Haverford College. Nova Iorque: Norton, 2013. 320 p.

FREIRE, V. (org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 172 p.

GANASSI, S. **Opera intitulata la fontegara**. Veneza: 1535. 162 p. Disponível em: <https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP19820-PMLP46423-001ganassi.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2019.

GLAREANUS, Henricus. **Dodecachordon**. Basel: Heinrich Petri, 1547. 467 p. Disponível em: [https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP113002-PMLP156677-glarean\\_dodecachordon.pdf](https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP113002-PMLP156677-glarean_dodecachordon.pdf). Acesso em: 04 fev. 2021.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradativa, 2007. 5 v. 759 p.

HAMMOND, S. L. **The madrigal: A research and information guide**. Nova Iorque: Routledge, 2011. 374 p. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203878576/madrigal-susan-lewis-hammond>. Acesso em: 20 nov. 2020.

HARRAN, D. Verse types in the early madrigal. **Journal of the American Musicological Society, Spring**, [s. l.], v. 22, n. 1, p. 27-53, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/830811>. Acesso em: 15 dez. 2020.

HARRIS, K. P. **Classicization in the renaissance: the madrigal history of Jacques Arcadelt (ca. 1505-1568)**. (Unpublished master's thesis) - University of Calgary, Calgary, AB. 1999. DOI:10.11575/PRISM/21509. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1880/25051>. Acesso em: 22 mar. 2021.

HORSLEY, I. Bovicelli, Giovanni Battista. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Oxford University Press, 2001.

HORSLEY, I. Improvised embellishment in the performance of renaissance polyphonic music. **Journal of the American Musicological Society, Brunswick**, [s. l.], v.4, n. 1, p. 3-19, 1951.

HORSLEY, I. The diminutions in composition and theory of composition. **Acta Musicologica**, [s. l.], v. 35, n. 2/3, 1963.

HORSLEY, I. The renaissance attitude toward interpretation in instrumental performance. **Renaissance News**, [s. l.], v. 10, n. 2, 1957.

HORSLEY, I. The solo ricercar in diminution manuals: New light on early wind and string techniques. **Acta Musicologica Basel**, [s. l.], v. 33, n. 1, p. 29-40, jan./mar. 1961.

JACQUES Arcadelt. *In: BRITANNICA*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Arcadelt>. Acesso em: 6 mar. 2021.

LINDE, H. M. **Pequeno guia para a ornamentação na música do Barroco (sec. XVI – XVII)**. Hans-Joachim Koellreutter (trad.). São Paulo. Musicália S/A, 1979. 44 p.  
MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010. 310 p.

MARTIN, A. S. **Tratado de glosas de Diego Ortiz hacia el bajo continuo**. (Máster Universitario en Investigación Musical) - Universidad Internacional de Valencia, 2020. Disponível em: <https://fliphtml5.com/gdfnm/rmwo>. Acesso em: 04 nov.2020.

MELAMED, D. R. **Bach studies 2**. 5. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 202 p.

MICHELS, U. **Atlas de música, I**. Madri, 1982. 283 p.

NEWCOMB, A. Reviewed Work(s): Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica by Massimo Ossi; Modal Subjectivities: Self-Fashioning in the Italian Madrigal by Susan

McClary. *In: Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60, No. 1 (Spring 2007), p. 213, nota 29.

ORTIZ, D. *Traité des Gloses (org)*. *In: NAVARRE, Jean-Philippe. Collectiones Variorum Scriptorum*. Collection d'ouvrages théoriques et pratiques sur la musique sous la Direction de Jean-Philippe Navarre. Serie II: Renaissance et Période Préclassique, vol. I Paris: Cerf, 1996. 155 p. Texte original intégral, in ars musices iuxta consignationes variorum scriptorum.

ORTIZ, Diego. **Recercadas de Tratado de Glosas**. Roma (1553). CD. Intérpretes: Jordi Savall, Ton Koopmann, Rolf Lislevand, Andrew Lawrence-king. Paris: Alia vox Heritage, 2013.

ORTIZ, D. **Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos em la musica de violones**. Roma: Valerio Dorico & Luis Dorico, 1553. 121 p. Disponível em: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP60622-PMLP120083-002ortiz.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2019.

POPPER, K. R. **Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária**. São Paulo: EDUSP, 1975. 438 p.

REESE, G. **Music in the renaissance**: New York, Norton, 1959. 1039 p

RIERA, R. Cuatro improvisadores en dos tempos: Diego Ortiz, Christopher Simpson, Joe Pass y Robben Ford. **Revista Claves.**, [s. l.], v.7 p. 5-7, nov. 2013.

ROSEMBERG, J. Il vero modo di diminuir. Jessy Rosenberg (trad.). **Historic Brass Society Journal**, Nova Iorque, 1989. Disponível em: [https://www.historicbrass.org/edocman/hbj1989/HBSJ\\_1989\\_JL01\\_007\\_Rosenberg.pdf](https://www.historicbrass.org/edocman/hbj1989/HBSJ_1989_JL01_007_Rosenberg.pdf). Acesso em: 06 ago. 2019.

ROCHA, E. M. O. da. **Manuel Rodrigues Coelho “Flores da Música”**. Problemas de interpretação. 2010. 381 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Comunicação e Arte de Aveiro e Doutor Ruy Oliveira Neto, Universidade de Aveiro, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/16292525.pdf> . Acesso em: 19 jan. 2021.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.

SAVALL, J. et al. **Diego Ortiz: Recercadas del Trattado de Glosas, 1553, 2013**. Disponível em: <http://rsonarefibris.blogspot.com/2013/06/recercadas-del-tratado-de-glosas-de.html?spref=fb>. Acesso em: 31 ago. 2021.

SILVA, J. I. da. **Fantasia em três movimentos em forma de chôros de Heitor Villa-Lobos: análise e contextualização de seu último período**. 2008. 169 p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95117>. Acesso em: 04 nov. 2020.

TETTAMANTI, da R. G. Silvestro Ganassi: **Obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI**. 2010. 390 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas.

2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284974>. Acesso em: 04 abr. 2019.

VICENTINO, N. **L'Antica musica ridotta alla moderna prattica**. Roma: Antonio Barre, 1555. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/L'antica\\_musica\\_ridotta\\_alla\\_moderna\\_prattica\\_\(Vicentino%2C\\_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/L'antica_musica_ridotta_alla_moderna_prattica_(Vicentino%2C_Nicola)). Acesso em: 1 out. 2020.

VIDELA, M.A. **Ejemplos de ornamentación del renacimiento**. Buenos Aires: Ricordi, 1976. 79 p.

ZARLINO, Gioseffo. **Le Istitutione harmoniche** (Veneza, 1558). Bolonha: Forni Editore, 2008. Reimpressão moderna. 370 p. Disponível em: <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP317594-PMLP156553-leistitutionihar00zarl.pdf>. Acesso em 01 jan. 2021.

## ANEXO A – O FELICI OCCHI

1

## O felici occhi miei

Anonymous poet

Arcadelt, Jacques (c.1507-1568)

*Il primo libro di madrigali d'Arcadelt à 4 voci* (Venice, 1539)

5

Cantus O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - .

Altus O fe - li - ci oc - chi miei, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i,

Tenor O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci voi, O

Bassus O fe - li - ci oc - chi miei, fe -

10

- - - i, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i

O fe - li - ci oc - chi mi - ei, fe - li - ci vo - i Che se - te

fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i, fe - li - ci vo - i, Che se - te

li - ci vo - i, O fe - li - ci oc - chi miei, fe - li - ci vo - i Che se -

15

Che se - te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

ca - re al mio sol, Che se - te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

ca - re al mio sol, Che se - te ca - re al mio sol per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

te ca - re al mio sol, per - che sem - bian - ze a - ve - te de - gli oc - chi

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-06-01) CC BY-NC 2.5

2

## O felici occhi miei (score)

20

che gli fu si dol-cie re - - i. Voi ben voi se - te voi, Voi ben voi

che gli fu si dol-cie re - - i. Voi ben voi se - te voi -

che gli fu si dol-cie re - - i. Voi ben voi se - te voi, Voi ben, voi ben voi

che gli fu si dol - cie re - - i. Voi ben voi se - te voi,

25

se - te voi, voi fe - li - ci, Ed i - o, ed i - o, io non che per que - tar vo -

- i, voi voi fe - li - cied i - o, ed i - o, io non che per que - tar vo -

se - te voi, voi voi fe - li - cied i - o, ed i - o, io non che per que - tar vo -

Ed i - o, io non che per que - tar vo -

30

stro de - si - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug - go po -

stro, vo - stro de - si - - o Cor-re a mi-rar l'on - de mi strug-go po - -

stro, vo - stro de - si - o Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug-go po -

stro de - si - - o Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug - go po -



O felici occhi miei (score) 3

35 40

i, Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug-go po - i, mi strug - go po - - i.

i, Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug-go po - i, mi strug - go po - - i.

i, Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug - go po - - i.

i, Cor-re a mi-rar l'on-de mi strug - go po - i, mi strug - go po - i.

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

*If you're willing to provide a Creative-Commons  
 licensed translation, email me.*

ANEXO B – MADRIGAL FELICI OCCHI MIEI

**Madrigal Felici Occhi Miei**  
As quatro recercadas de Ortiz & Madrigal de Arcadelt (Soprano)

Diego Ortiz (c. 1525 - 1570)  
Soprano - Arcadelt

Jacques Arcadelt (c. 1507 - 1568)

Recercada 1  
Recercada 2  
Recercada 3  
Recercada 4  
Baixo - Arcadelt

O fe - li - ci'oc - chi miei, fe - li - el - vo -

li - O fe - li - ci'oc - chi miei, fe - li

li - el - vo -

O fe - li - ci'oc - chi miei, fe -

6

#

li - O fe - li - ci'oc - chi miei, fe - li

6

li - el - vo -

li - O fe - li - ci'oc - chi miei, fe - li

6 5 4 3

10 #

-ci vo - i  
 Che se - te ca - re' al mio  
 sol, dol - ci'

ci vo - i, Che se - te ca - re' al mio sol,

15

per - che sem - bian - ze' a - ve - te de - gli'oc-chi  
 che gli fu si dol - ci'

per - che sem - bian - ze' a - ve - te de - gli'oc-chi che gli fu si dol - ci'



20

re - i, Voi ben voi se - te voi, Voi ben voi

20 23 26 29 32 33

6  
5

24

se - te voi, voi fe - li - ci, Ed i - o, ed i - o, io non che per - que -

24 27 30 33 36

6  
5

29

tar vo - siro - de - si - o Cor-re'a mi - nar l'on - de mi strug -

Cor-re'a mi-nar l'on-de mi

34

go po - i, Cor-re'a mi-nar l'on - de mi strug go po - i, mi strug - go po - i, mi strug - go po - i, mi strug - go po - i, mi strug -

Cor-re'a mi-nar l'on-de mi strug - go po - i, mi strug - go po - i, mi strug -

This musical score consists of six staves, numbered 8 through 13 at the beginning of each line. The notation is as follows:

- Staff 8:** A single whole note G4.
- Staff 9:** A single whole note G4.
- Staff 10:** A sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 11:** A sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 12:** A sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 13:** A sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Measure 9 contains a fermata over the G4 note. Measure 10 contains a fermata over the G4 note. Measure 11 contains a fermata over the G4 note. Measure 12 contains a fermata over the G4 note. Measure 13 contains a fermata over the G4 note.

ANEXO C – AS QUATRO RECERCADAS

Recercada Primera

Tratado de Glosas - 1553

Diego Ortiz

The image displays a musical score for 'Recercada Primera' by Diego Ortiz, from the 'Tratado de Glosas' (1553). The score is presented in two systems, each with a vocal line and a lute line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various annotations: green boxes highlight specific melodic phrases, blue boxes highlight cadential phrases, and red boxes highlight free glosses. A legend at the bottom identifies these annotations: a green line for 'Glosa melódica', a blue line for 'Glosa cadencial', and a red line for 'Glosa sobre o soprano' and a red box for '# Glosa livre'. Additionally, red numbers in brackets indicate specific measures or phrases. The lyrics are written below the vocal line.

**System 1:**

- Measures 1-4: **#1** O fe - li - ci - oc - chi miei, fe - li - ci
- Measures 5-8: **#2** voi i. fe - li - ci - oc - chi
- Measures 9-12: **#3** O fe - li - ci - oc - chi
- Measures 13-16: **#4** O fe - li - ci - oc - chi

**System 2:**

- Measures 17-20: **#5** [59.1] per che sem - bian - ze'a - ve -
- Measures 21-24: **#6** [59.3] i. Che se - te ca - re'al mio sol,
- Measures 25-28: **#7** [54.1] te de gli'oc - chi che gli fu
- Measures 29-32: **#8** [51.1] si dol -
- Measures 33-36: **#9** [65.3] cte

**Legend:**

- Glosa melódica
- Glosa cadencial
- Glosa sobre o soprano
- # Glosa livre

**Additional Notes:**

- Red text: "Glosa livre sobre o soprano (não tem baixo)"
- Red text: "Glosa livre sobre o soprano (apesar do baixo)"



20 **48.10 +** **#3 [44.5]** **48.1 [49.13] 48.3 [57.4]**  
 re - i. Voi ben voi se - te voi

25 **60.1 i 65.3 o [46.2] [53.3]** **46.4** **[50.3]** **#5**  
 Ea 60.1 i 65.3 o [46.2] [53.3] non che per que - tar vo - stro #5 de

31 **65.6** **[53.4] 48.1 46.3 [53.3/57.4]** **6 6 6 55.4 48.3**  
 si - o. Cor-re'a mi-rar l'on-de mi stru - go po - i. Cor-re'a mi-rar l'on-de mi

37 **59.5** **[63.3]** **6**  
 strug - go po - i, mi strug - go po - i.

2

Walciria Morato - Mestrado UFRGS 2019



# Recercada Segunda

## Tratado de Glosas 1553

Diego Ortiz

The image shows a musical score for 'Recercada Segunda' by Diego Ortiz. It consists of two systems of staves. The first system includes a Soprano part (Arcadelt) and a Baixo part (Arcadelt). The second system includes a Soprano part (Ortiz) and a Baixo part (Arcadelt). The lyrics are: 'O fe - li - ci - tude - chi miei fe - li - ci voi che se - te car'al mio sol'. The score is annotated with green boxes around specific melodic phrases, blue boxes around cadential phrases, and red numbers in brackets indicating glosa suggestions. A legend at the bottom explains the annotations: a green line for 'Glosa melódica', a blue line for 'Glosa cadencial', and a red line for '# Glosa livre'. The legend also states: 'Números em vermelho: nº glosa sugerida no Livro Primo'.

Soprano - Arcadelt

Soprano - Ortiz

Baixo - Arcadelt

[51.3] [54.1] 49.13 47.1 6 54.2 6 #1

O fe - li - ci - tude - chi miei fe - li - ci voi

8

53.3 [36.7], 4 53.3 [46.1], [48.3] 49.2 + [48.4]

che se - te car'al mio sol

— Glosa melódica — Glosa cadencial — # Glosa livre

Números em vermelho: nº glosa sugerida no Livro Primo

15  $47.3$  per che sem - bianz' ha  $52.2$   $54.6$   $60.1$   $54.1 + 49.3$   $\#2$  se de gloe - chi che gli far si c'et del -

20  $48.1$   $48.2$   $[53.4] + 48.4$   $48.1 + 48.3$   $\#3$   $[47.5] + 55.4$   $\#b$  re - i voi ben voi se - te voi

26  $47.1$   $45.2$   $51.3$   $[52.2]$   $47.6$   $45.3 + 47.11$   $66.2$  et io ko non che per que - tar vo stro de -

31 **14.1** sio

32 **49.2 + 47.1** cor' a mi - rar l'on - de

33 **#4** mi stru - go poi

34 **#5** ii

35 **#6**

36 **#7** mi

37 **#8** stru - go poi

38 **#48.3 + 47.1**

39 **#49.13**

# Recercada Tercera Tratado de Glosas 1553

Diego Ortiz

Ortiz

Arcadelt

Introdução/glosa livre, o baixo começa apenas no c.4.

#1

64.1

O

fe - li

#2

64.2 [44.2]

fe - li

continua\*

5

[53.7]+55.4 55.4 54.2 52.4 [48.3] [47.7] [57.6]

ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i,

#3

6

ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i Che se -

#4

6

ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i Che se -

#5

6

ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i Che se -

#6

6

ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i Che se -

(continuação)

5 8

fe - li ci'oc - li miei, fe - li - ci vo - i Che se -

— Glosa melódica

— Glosa cadencial

— Glosa livre sobre o soprano ou tenor

— Glosa livre

Números em vermelho: nº da glosa sugerida no Primeiro Livro

12  
 se - ca - re'al mio sol, #7 #8  
 per - che sem #9  
 bian - ze'a - ve - te de gli'oc - chi che gli fu si dol - ce #10 #11 #12 #13 #14  
 Glosa livre sobre o soprano (não tem baixo)  
 Glosa sobre o tenor de Arcadelt  
 re - i, Voi ben voi se - te voi, #15 #16  
 [49.12] + [49.13] #17  
 Ed i - o, io non che per que - #18  
 [63.6] [63.7] 48.1 + 48.2  
 (continuação)

29 
  
 48.1 + 48.3 47.2 [63.3] #17  
 cor - re mi - rar fon - de mi

34 
  
 47.8 [63.3] #18 #19 #20  
 strug - go po i, Cor - re'a mi - rar fon - de mi strug - go po - i, mi strug -

39 
  
 continua\*  
 go po i.

# Recercada Quarta

Tratado de Glosas - 1553

Diego Ortiz

Ortiz

Arcadelt

Introdução livre, o baixo começa apenas no c. 4.

#1

#2

#3

46.1

#4

(cont.)

Glosa sobre o tenor (quando não tem baixo)

#5

#6

#7

#8

vo - i. Che se - te ca-re'al mio sol, per che sem -

(cont.)

#9

#10

#11

#12

#13

#14

#15

#16

bian ze'a ve se, de gli'oc - chi che gli fu si dol - c'ite re i Voi ben voi se-te

— Glosa melódica

— Cadência

— Glosa livre

— Glosa sobre o soprano/tenor de Arcadelt

23 (continuação)

6 5  
Ed i - o, io non che per que - tar vo -

#17

30 (continuação)

#19  
stro de - si - o

#20  
Cor - re'a mi - rar l'on - de mi strug - go po - i,

#21  
Cor - re'a mi - rar l'on de mi

37 (continuação)

#22  
strug - go po - i, mi strug - go po - i.