

Transição entre modo e tonalidade no Século XVII em *Cartella Musicale*, de Adriano Banchieri

Transition between Mode and Tonality in the Seventeenth Century in Cartella Musicale by Adriano Banchieri

Marcos Pupo Nogueira* 

Instituto de Artes

Univ. Estadual de São Paulo

marcos.pupo@unesp.br

* Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo – USP e Livre-docente pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, professor do IA-UNESP na qual atua na área de Teoria e Análise Musical, com foco em morfologia na música polifônica e processos temáticos da composição. Possui trabalhos consolidados sobre a obra de Carlos Gomes. É líder do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPQ.

Submetido em: 26/03/2025.

Aceito em: 01/09/2025.

Resumo

O presente artigo aborda dois tratados, *L'organo suonarino* e *Cartella musicale*, de Adriano Banchieri. Monge da Ordem Olivetana dos Beneditinos, Banchieri foi conhecido por sua versatilidade intelectual comprovada por suas produções como escritor, compositor, organista e teórico da música. Seus tratados são referências teóricas e práticas das condições do processo de transição entre modalismo e tonalismo no início do século XVII. O objetivo deste presente artigo é evidenciar e avaliar alguns dos pontos básicos da contribuição de Banchieri para a compreensão do complexo processo de transição referido. Um dos aspectos essenciais deste processo na Itália é a configuração do sistema dos *tuoni*. A estratégia central de Banchieri neste processo foi adaptar os tons salmódicos ao teclado e incorporar as transposições já tradicionais para esta prática e, principalmente, associar a cada *tuono* as cadências para guiar o trabalho litúrgico ao órgão. O artigo parte de uma estratégia metodológica que confronta os conceitos teóricos de seus dois tratados – objeto deste artigo – com os exemplos práticos ali presentes, compostos pelo músico bolonhês. Para tal estratégia, é realizada uma recuperação da tradição medieval-renascentista, necessária para compreender a terminologia usada por Banchieri e destacar sua real contribuição para a transição 'modal/tonal' da qual foi partícipe. É possível concluir que Banchieri, ao dirigir seus dois tratados aos músicos práticos (especialmente aos profissionais organistas do período e de sua região), promoveu um conjunto de teorias que esclarece o papel das transposições dos modos para o estabelecimento de um aparato tonal.

Palavras-chave: Modos. Tonalidade. Tuoni. Tratados históricos. Banchieri.

Abstract

This article discusses two treatises by Adriano Banchieri: *L'organo suonarino* and *Cartella musicale*. A monk of the Olivetan branch of the Benedictine Order, Banchieri was known for his intellectual versatility, demonstrated through his work as a writer, composer, organist, and music theorist. His treatises serve as both theoretical and practical references for understanding the conditions of the transition from modality to tonality at the beginning of the seventeenth century. The aim of this article is to highlight and assess some of the key aspects of Banchieri's contribution to the comprehension of this complex transitional process. One of the essential features of this process in Italy is the configuration of the *tuoni* system. Banchieri's central strategy in this context was to adapt the psalm tones to the keyboard, to incorporate the traditional transpositions used in this practice, and above all, to associate each *tuono* with its corresponding cadences in order to guide liturgical work on the organ. The article adopts a methodological approach that compares the theoretical concepts presented in these two treatises with the practical examples contained therein, composed by the Bolognese

musician himself. This strategy involves a recovery of the medieval–Renaissance tradition, which is necessary to understand the terminology used by Banchieri and to emphasize his real contribution to the modal/tonal transition of which he was a participant. It can be concluded that, by addressing his two treatises to practical musicians (especially professional organists of his time and region), Banchieri promoted a body of theories that clarifies the role of modal transpositions in the establishment of a tonal framework.

Keywords: Modes. Tonality. Tuoni. Historical treatises. Banchieri.

1 Introdução¹

Tomaso Banchieri, depois monge Adriano, nasceu em Bolonha no ano de 1568. A cidade de Bolonha permanece, à época do nascimento de Banchieri, como parte dos Estados Papais, administrada de um lado por um cardeal ligado ao Papa e, de outro, pelo Senado da cidade. Bolonha se tornaria a primeira cidade universitária do mundo ocidental e desde sua criação, no século XI, desenvolvera uma forte identidade de liberdade de estudo e pesquisa.

A produção musical de Banchieri musical inclui missas, motetos e salmos para os ofícios da igreja. Como compositor de música secular, deixou obras em vários gêneros, entre eles o madrigal, a canzonetta e, principalmente, as comédias madrigalescas em que destilou um fino humor e crítica social em obras como *La pazzia senil* ("Loucura senil"), de 1598; *La barca di Venetia per Padova* ("A barca de Veneza para Pádua"), de 1605, madrigal a cinco vozes em que descreve com agudeza e humor toda diversidade cultural e étnica dos passageiros; e *Festino*, de 1608, que satiriza várias linguagens musicais da época e apresenta uma imitação de animais em "contraponto bestial" sobre um *cantus firmus*.

Seus trabalhos em teoria musical foram relevantes e bastante influentes na primeira metade do século XVII, período de importantes transformações musicais, especialmente na transição do modalismo para a tradição 'maior/menor' na música europeia. Duas de suas publicações são fundamentais neste processo: *L'organo suonarino*, com várias edições desde 1605, que inclui uma versão bem

¹ Agradecimentos ao Prof. Fernando Luiz Cardoso Pereira pela inestimável ajuda no acabamento de gráficos e formatação do texto segundo normas da ABNT.

fundamentada dos *tuoni ecclesiastici* voltada para o papel litúrgico do órgão; e alguns anos depois, *Cartella musicale*, em que se destaca a edição expandida de 1614. Nesta publicação, aplica os *tuoni ecclesiastici* na composição musical, incluindo missas, hinos e outros *concerti*. Após uma vida de andanças por Veneza, Milão e Florença, Banchieri morre em Bolonha, no ano de 1664.

2 Recuperação de aspectos da Teoria Modal

A tradição do canto litúrgico medieval é formada por uma coleção de melodias de diversas procedências e estilos que as autoridades eclesiásticas, abrigadas por reis carolíngios, tinham como objetivo “classificar e ordenar”. A base teórica era híbrida, pois trazia marcas da liturgia bizantina e seus oito modos (*octoechos*) e necessitava se conciliar com a tradição teórica do antigo sistema grego.

Como referido por Frans Wiering (2001, p. 2), “certas fórmulas melódicas sempre foram associadas aos modos” e o próprio modalismo associado ao cantochão pode ter se desenvolvido exatamente para criar uma conexão aceitável entre “as fórmulas melódicas dos tons da salmodia e as antífonas melodicamente mais livres”.

Sustenta-se que os cantores da era carolíngia aplicaram oito configurações melódicas diversas, chamadas *toni*, ao repertório de melodias do canto litúrgico. Este processo acabou por definir uma classificação que permitia a interação sistemática entre o final da salmodia e o início da melodia principal, a antífona. A configuração do modalismo eclesiástico se deve primordialmente a esta relação entre tom salmódico e a antífona que se segue. Em sua forma padrão, “o sistema fornecia um tom de salmo para cada uma das oito categorias modais” (Cohen, 2002, p. 309).

Outro passo fundamental foi dividir as antífonas em quatro grupos em que cada um possuísse uma *finalis* diferente, ou seja, ‘d’, ‘e’, ‘f’ ou ‘g’. Para cada um desses grupos há uma classificação dupla da melodia, definida pelo seu âmbito: ‘autêntico’, quando a melodia se expande acima da *finalis*, e ‘plagal’, quando o

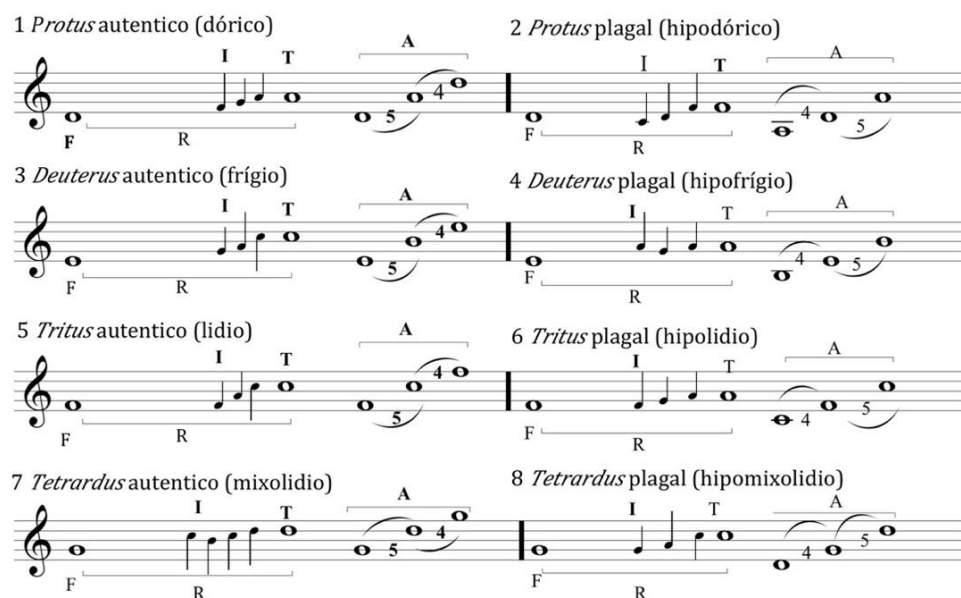
âmbito é mais grave, a final sendo sempre a mesma nos dois casos. Segundo Wiering (2001, p. 3), “modos autênticos podem usar uma ou duas notas abaixo da final e podem atingir pelo menos a oitava acima dela, e os modos plagais podem usar algo como uma quinta acima e abaixo da final”. No período inicial de sistematização do modalismo eclesiástico não havia definições exatas quanto ao âmbito; no entanto, é possível distinguir “o *ambitus* autêntico e plagal de cada par modal em termos de suas posições em relação à sua final comum”, pois as duas regiões imbricam-se e a “oitava modal básica do plagal posiciona-se uma quarta perfeita abaixo daquela do autêntico” (Cohen, 2002, p. 311). As quatro categorias definidas pelas respectivas finais ‘d’, ‘e’, ‘f’ ou ‘g’ foram nomeadas pelos ordinais gregos *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, enquanto suas subdivisões foram indicadas pelas formas latinizadas das palavras gregas: *authenticus* e *plagius* (*plagalis*), que definem os oito modos.

Os principais itens desse processo melódico podem ser sintetizados pelos seguintes conceitos: ‘final’ (*finalis*) é a nota de repouso e de conclusão, a mesma para o modo autêntico e o seu plagal; ‘tom de recitação’ (*tenor*), a nota básica da recitação, o polo oposto da final; ‘repercussão’ (*repercussio*) indica a região melódica entre a final e nota de recitação; ‘início’, fórmula melódica que inicia a recitação da salmodia; ‘espécie’ (*species*), que significa o tipo de arranjo de semitons e tons de oitava (8), de quinta (5) ou de quarta (4); ‘âmbito’ (*ambitus*) é a extensão do modo, em geral de uma oitava.

No modo autêntico o âmbito é definido como uma ‘espécie de oitava’, formada pela elisão de uma ‘espécie de quinta’ a uma de ‘quarta’. No modo plagal, a ‘espécie de oitava’ se forma pela elisão de uma ‘espécie de quarta’ a uma de ‘quinta’, situadas abaixo e acima da *finalis*. A tradição medieval enumera modos de tal forma que os autênticos sempre são ímpares e os plagais, pares. Por influência do Humanismo renascentista, os modos foram renomeados com base na tradição grega. A Figura 1 representa uma síntese dos conceitos básicos do modalismo eclesiástico, apresentada na terceira parte do tratado de Giovanni Maria Lanfranco

(1533, p. 112)². A terminologia grega (*protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*) não é empregada no tratado de Lanfranco, mas sim a equivalente em italiano (*primo tuono*, *secondo tuono*, etc). Essa relação terminológica é a mais comum na tratadística italiana e em razão disto é mais coerente com o objeto deste artigo. Um dos tratados mais referenciais e antigos sobre esta terminologia em língua italiana está presente no tratado *Commentarius in Plutarchi de virtute morali*, de Andrea Matteo Acquaviva (1526, f. 38r).

Figura 1. Elementos melódicos do canto eclesiástico (tons salmódicos): (F) *finalis*; (T) tenor ou notas de recitação; (I) fórmulas iniciais da recitação salmódica; (R) repercussão; (A) âmbito; (5 ou 4) espécies de quinta e quarta.



Fonte: *Scintille di musica* (Lanfranco, 1533, p. 112).

Os números de 1 a 8 indicam como os modos eram conhecidos na prática e os nomes entre parênteses correspondem à terminologia que foi sendo progressivamente retomada no Renascimento por influência do Humanismo. Em seguida, são apresentados alguns exemplos de determinação modal na Idade Média (Figuras 2 e 3):

² As informações adicionais não presentes no tratado foram recolhidas em duas publicações: Cohen (2002, p. 310-312) e Wiering (2001, p. 2-9).

Figura 2. *Ave maris stella*, hino gregoriano (modo 1, dórico).



Fonte: https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2232#source_1

Figura 3. *Veni creator*, hino gregoriano (modo 8, hipomixolídio).



Fonte: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2923>

Em 1547, um tratado inovador é publicado pelo humanista suíço Henricus Glareanus: o *Dodechacordon*, que toma as sete espécies diatônicas e as organiza de tal maneira que cada 'espécie de oitava' seja considerada segundo a ordenação ascendente de suas espécies constituintes, 'espécies de quinta e de quarta' para modos autênticos ou 'espécies de quarta e de quinta' para modos plagais. Resultam deste processo quatorze modos aos quais atribuiu os antigos nomes da era clássica grega (Figura 4). Destes, dois são excluídos, o autêntico *hipereólio* (si-fá-si) e o plagal *hiperfrígio* (fá-si-fá), por formarem quintas e quartas dissonantes. Desta forma, restam doze modos, quatro deles juntando aos oito modos eclesiásticos: eólio (lá-mi-lá); hipoeólio (mi-lá-mi); jônio (dó-sol-dó); e hipojônio (sol-dó-sol).

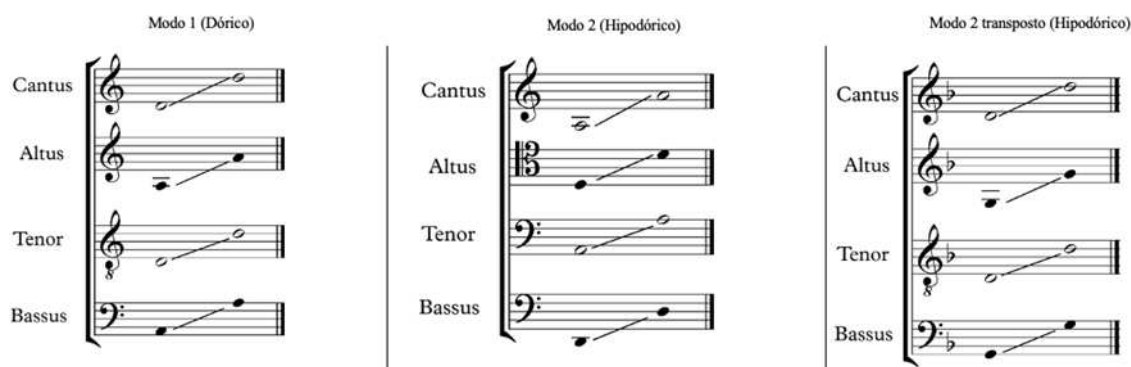
Figura 4. Os catorze modos segundo Glareanus, no *Dodecachordon*.



Fonte: o próprio autor (2024).

A teoria modal, mesmo tendo sido estabelecida para o canto monofônico, mantém-se inalterada em seus aspectos mais gerais durante o período polifônico, pois cada parte do contraponto ainda pode ser tratada de forma melódica. Uma parte significativa do repertório, principalmente o sacro, possui laços estreitos com o canto litúrgico medieval, principalmente por meio do *cantus firmus*, que era tomado como base do contraponto, em geral na linha do tenor. Apesar dessas relações entre o modalismo monofônico e polifônico, surgem especificidades que apresentam novas complexidades quanto à determinação modal em peças polifônicas. A mais destacada é a questão do âmbito do modo na composição polifônica, em que vozes contíguas (ex. Cantus e Altus) podem apresentar âmbitos diferentes, e o conceito de modos autêntico e plagal, que não se mantém constante ao longo de uma mesma composição (Figura 5).

Figura 5. Relações entre vozes contíguas nos modos autêntico e plagal, exemplificadas nos modos 1 e 2.



Fonte: o próprio autor (2024).

Tratadistas do Renascimento como Zarlino, Vicentino, e Pontio ³ demonstram que a análise de cadências no repertório polifônico também deve ser fortemente considerada para a determinação modal em peças contrapontísticas, aspecto este que será fundamental para a definição dos oito *tuoni* na teoria de Banchieri.

Tabela 1. Indicações de cadências para cada um dos doze modos.

final e modos	d	e	f	g	a	c
autênticos	1	3	5	7	9	11
(cadências)	(d, f, a)	(e, g, b)	(f, a, c)	(g, b, d)	(a, c, e)	(c, e, g)
plagais	2	4	6	8	10	12
(cadências)	(a, f, d)	(b, e, g)	(c, a, f)	(d, b, g)	(e, c, a)	(g, e, c)

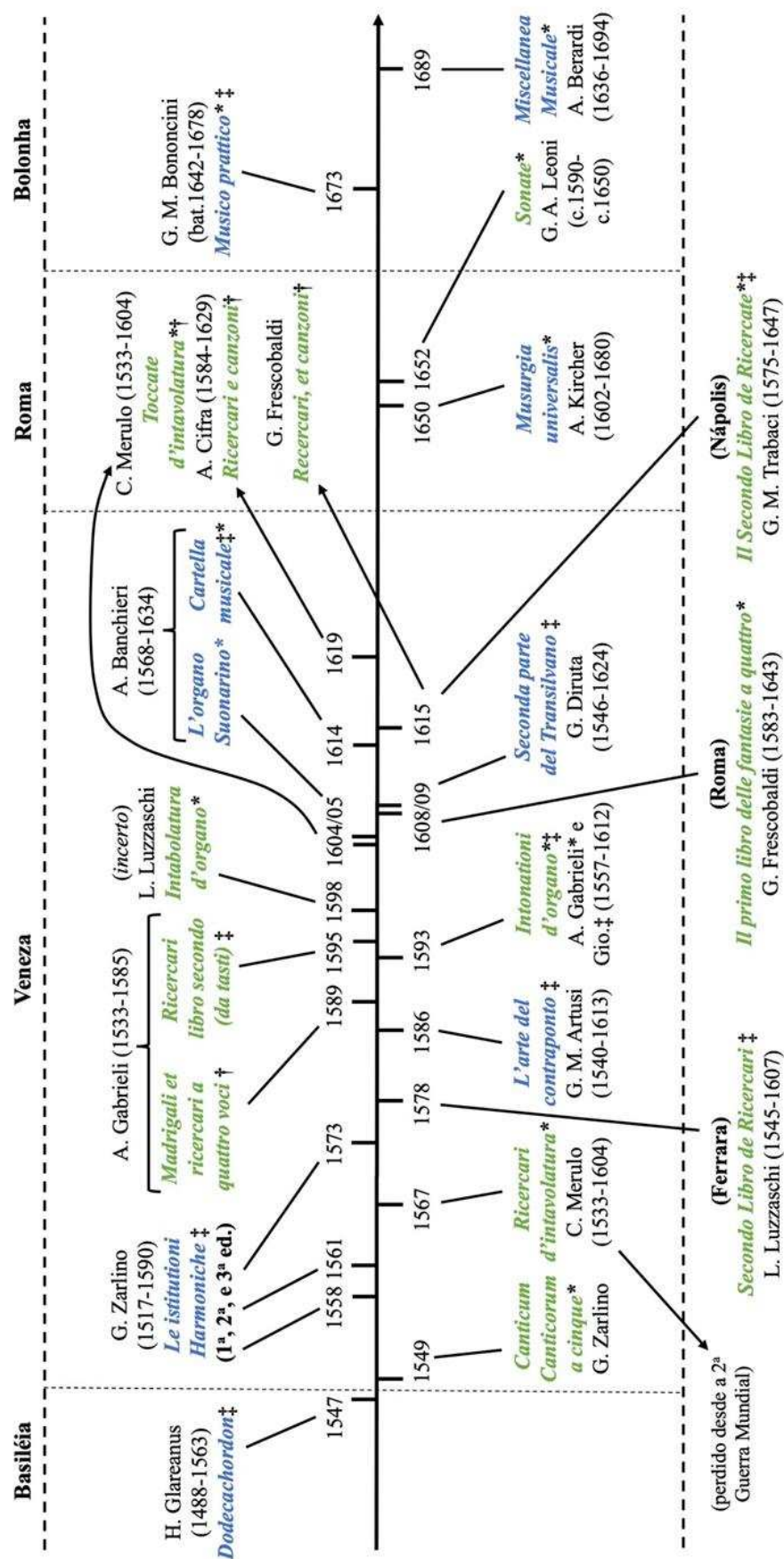
Fonte: *Istitutioni armoniche* (Zarlino, 1561, p. 320-335).

³ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, 1561; Nicola Vicentino, *L'Antica Musica Ridotta ala Moderna Prattica*, 1555; Pietro Pontio, *Ragionamento di Musica*, 1588.

3 Modos e *Tuoni*

Desde a metade do século XVI e início do XVII surgiram vários tratados em que a questão dos modos é abordada visando adaptá-la às novas demandas da composição do início do Barroco. Na Figura 6, as publicações mais influentes sobre as transformações do modalismo são apresentadas cronologicamente.

Figura 6. Cronologia de tratados (em azul) e ciclos modais (em verde) publicados ao longo dos séculos XVI e XVII.



Legendas: * - 8 modos ou *tuoni*; † - 12 modos ou *tuoni*; ‡ - 12 modos ou *tuoni* incompletos

Fonte: o próprio autor (2024).

Em sua terceira edição em 1614, o tratado *Cartella musicale* de Banchieri consolida as ideias do autor publicadas inicialmente em *L'organo suonarino*, de 1605. Ambos tornam o autor de Bolonha o primeiro a sistematizar teoricamente os denominados *Tuoni ecclesiastici* (tons da igreja). Segundo Atcherson (1973, p. 216), a classificação e ordenação dos modos de 'tom/clave' (*pitch-key*, como se refere aos *tuoni*), "parece ser um fenômeno estritamente do século XVII, pois não há menção a eles por Glareanus, Zarlino ou Salinas, por exemplo". Sobre *L'organo suonarino*, Atcherson (1973, p. 216) observa que deve ter sido o primeiro trabalho teórico a esquematizar os oito modos (*tuoni*). Contudo, Lester (1978, p. 73) aponta um tratado anônimo de 1593 (*Intavolatura d'organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*) que "utiliza os oito tons de igreja da maneira apresentada por Banchieri".

Figura 7. Frontispícios de *L'organo suonarino* e *Cartella musicale*, de Banchieri.



Fonte: *L'organo suonarino* (1605, p.i); *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p.i).

Durante o século XVII, na língua italiana, o termo *tuono* era, segundo Barnett (2002, p. 419), "usado para modo ou para qualquer concepção de organização tonal". Estabelece-se uma confusa terminologia, pois *tuono* é sinônimo de modo tanto quanto se refere aos oito modos eclesiásticos ou aos doze modos

de Glareanus. Nesse sentido, é possível considerar que Banchieri não contribuiu para o esclarecimento terminológico e talvez fosse sensato esclarecer que provavelmente ele não tinha este objetivo nos tratados que escreveu. Nos tratados de Banchieri, o termo *tuono* se refere aos oito tons salmódicos e tem sido traduzido pela moderna teoria musical, na observação de Barnett, como “tonalidades dos tons salmódicos” ou “tons da igreja”. Atcherson, ao criar a já citada expressão *pitch-key*, se refere aos *tuoni*, ou seja, aos sistemas em que os oito modos da igreja têm sido apresentados “como transposições de seus *loci* ‘naturais’, vários com suas próprias armaduras de clave”. No texto de Atcherson o último termo apresenta certo anacronismo ao evitar um esclarecimento conceitual quanto a sua relação histórica com o *gamut*, como uma síntese e desdobramento de suas transposições. Quanto à ‘armadura de clave’, o autor cita como exemplo o modo II, “geralmente estabelecido neste sistema com um G final e uma armadura de um bemol; ele pode então ser transposto - até mesmo de volta ao seu *locus* natural” (Atcherson, 1973, p. 216).

A concepção de *tuono*, codificada teoricamente nos dois tratados de Banchieri, é a concepção que “forma as bases para a noção de tonalidades no início do século XVIII, como também define, mais essencialmente do que os modos, o formato das práticas específicas ao século XVII” (Barnett, 2002, p. 419-420). Em outro trabalho, Barnett (2008, p. 251) define de forma mais detalhada os tons da igreja, ou *tuoni ecclesiastici*, como uma ordenação particular de tonalidades, ou seja, “um conjunto de centros tonais e armaduras de clave usadas pelos compositores” e presentes “em tratados italianos ao longo do século XVII e início do século XVIII”. Como define Dodds (2024, p. 37) estes oito *tuoni* formam um esquema modal que deriva de “convenções de transposição para a salmodia polifônica”.

A origem dos *tuoni* é complexa, envolvendo vários fatores e demandas composicionais do período, entre elas o incremento da música do Ofício litúrgico durante a contrarreforma católica, uma estratégia que visava “[...] fomentar a piedade leiga e projetar a autoridade da Igreja” (Dodds, 2024, p. 37-39). Esta ação também se associava à presença, ainda muito intensa, dos estilos polifônicos do

Renascimento em meio ao excepcional desenvolvimento da impressão musical na península itálica durante o período inicial do século XVII.

Neste grande incremento do repertório litúrgico, os tons da igreja passaram a ser utilizados amplamente, mesmo quando o *cantus firmus* estava ausente. O repertório incluía os salmos, cânticos polifônicos e gêneros litúrgicos para teclado tais como *ricercares*, tocatas e *intonazioni*. Muitos destes circulavam e eram publicados como ciclos ordenados pela numeração dos modos (ou *tuoni*), e incluíam também peças instrumentais, cujo exemplo mais frequente eram as sonatas de conjunto, ordenados em consonância com os modos e tons da igreja.

As características 'tonais' dos tons da igreja surgem dos processos de harmonização nas peças polifônicas. Resultam, por sua vez, do desenvolvimento de ações práticas relacionadas às transposições requeridas em vários modos, em que as mais comuns eram as empregadas principalmente para os tons 2, 6 e 7. Nestes casos, os intervalos mais comuns para transposição eram os de quarta e quinta. Devido às transposições e harmonizações, muitos finais dos tons salmódicos, ao serem tratados polifonicamente, perdiam o caráter aberto que possuíam em nome de um fechamento mais assertivo, algo que fortalecia as cadências com maior peso resolutivo e retórico.

Em *L'organo suonarino*, Banchieri indica para cada *tuono* as cadências básicas que definem cada um deles, seguindo em parte o esquema de cadências de Zarlino e de outros tratadistas. Desta forma, Banchieri expõe para cada *tuono* as cadências que ele denomina como *mezana* ('intermediária', em geral sobre o quinto grau), *indifferente* (em geral sobre a terça), e *finale* (sobre o primeiro grau). No entanto, respeitando a antiga recitação salmódica, observa que as cadências sobre os *tuoni* 3, 4 e 8 têm a *mezana e indifferente* alteradas para C e A, evitando a nota B que na tradição salmódica não era utilizada como tom de recitação ou *finalis*. No entanto, para o modo 4 Banchieri propõe que duas fórmulas cadenciais se apresentem como *mezana*, uma em C e outra em B. Esta duplicidade criada por Banchieri pode significar um passo modernizante conferindo à nota Si um novo *status* como valor harmônico autônomo.

A síntese dos *tuoni* apresenta um modelo básico de procedimento destinado aos organistas que, desta forma, possuíam um guia para acompanhar os cânticos nos quais as transposições e harmonias básicas eram claramente definidas. Nota-se que a *finalis* para cada *tuono* acontece sobre cada uma das seis *voces*⁴ da tradição da solmização, indicando o quanto a tradição salmódica era preservada neste processo. Lester resume a relação dos *tuoni*, tal como esquematizados por Banchieri, ao observar os usos de transposição modal dos tons salmódicos, já em evidência desde o final do século XVI. Ao serem codificados pelo músico e tratadista bolonhês, configuraram os "oito tons da linguagem do cantochão eclesiástico" (Lester, 1978, p. 71). A citação de Lester enfatiza o que de fato já está proposto no subtítulo do *Secondo Registro* do tratado *L'Organo Suonarino* de Banchieri (Figura 8), "*entro il quale si va tocando Sopra gli Otto Tuoni Spettanti al Canto Fermo Ecclesiastico*"⁵. A Tabela 2 a seguir esquematiza as relações apresentadas na Figura 8 entre cada um dos *tuoni* e sua *finalis*, sistema (armadura de clave) e cadências básicas (*mezana*, *indifferente*, *finalis*), respectivamente.

⁴ Termo que designava as sílabas da solmização criada no século XI por Guido d'Arezzo para facilitar a leitura dos cânticos.

⁵ "Dentro do qual toca-se os Oito Tons Pertencentes ao *Cantus Firmus* Eclesiástico".

Figura 8. *Tuoni* e formas cadenciais no "Secondo Registro".



Fonte: *L'organo suonarino* (Banchieri, 1614, p. 42).

Tabela 2. Apresentação esquemática dos *tuoni* de Banchieri.

<u>Tuono</u>	Finalis	Sistemas	Cadências básicas		
			<i>mezana</i>	<i>indifferente</i>	<i>finalis</i>
1	D	0	A	F	D
2	G	b	D	B	G
3	A	0	E	C	A
4	E	0	C/B	A	E
5	C	0	G	E	C
6	F	b	C	A	F
7	D	b	A	F	D
8	G	0	D/C	B	G

Fonte: *L'organo suonarino* (Banchieri, 1614, p. 42).

Em *Cartella musicale*, Banchieri apresenta as entonações salmódicas já na configuração dos *tuoni* e, ao compará-las àquelas apresentadas na Figura 9, constata-se que os inícios (*intuonatione*) são os mesmos da tradição medieval, mas

alguns são transportados, três deles por bemol (2, 6 e 7) e um deles, o quinto, transposto, mas sem indicação por bemol. Banchieri os apresenta desta maneira por tradição em vigor desde o final do século XVI e para adaptá-los à composição contrapontística.

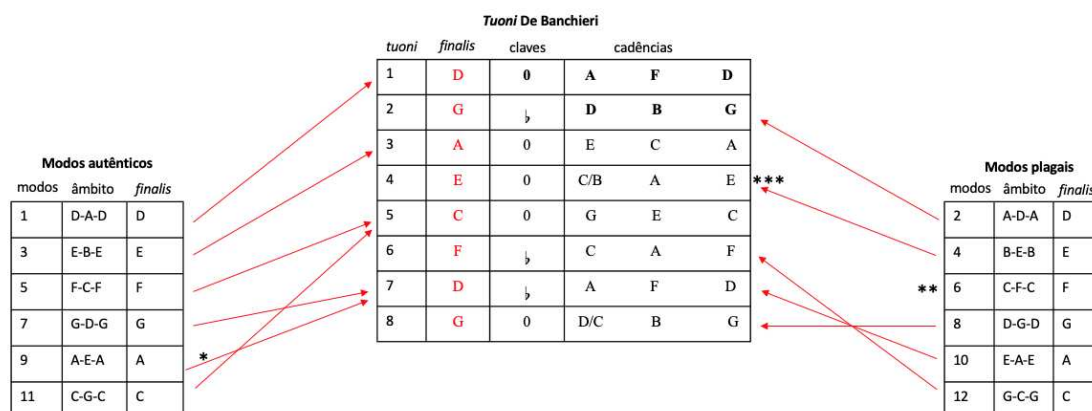
Figura 9. Apresentação das entonações salmódicas, transpostas para o âmbito da composição do canto figurado.



Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 71).

Em *Cartella musicale*, Banchieri realiza uma correspondência entre os doze modos e os oito *tuoni* que representa uma tentativa de um passo lógico e linear de uma tradição antiga para uma moderna. Este processo foi detalhado por Banchieri e está exposto em seguida de forma esquemática (Figura 10). Há naturalmente inconsistências que na medida do possível serão apontadas. De qualquer forma, o processo descrito por Banchieri se apresenta como uma aventura teórico-prática que traz importantes subsídios para a compreensão da transição dos doze modos para o estabelecimento da tradição maior/menor mediada pelos *tuoni*.

Figura 10. Correspondências entre modos e *tuoni* no *Cartella musicale*.



Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 137-138)⁶.

Quanto à relação entre os tratados de cantochão (ponto de partida dos *tuoni* de Banchieri) e os tratados de composição do século XVII, há diferenças fundamentais. Enquanto os antigos tratados dos tons salmódicos na tradição do cantochão geralmente apresentam “[...] os tons do salmo sem transposição, os tratados barrocos de composição e órgão geralmente os apresentam em suas transposições mais convencionais”. (Dodds, 2024, p. 100). Esta característica dos trabalhos do século XVII reflete uma grande mudança: a passagem do espaço de alturas mediado pelo *gamut* para um espaço escalar apropriado aos teclados. Esses novos tratados apresentam, como em *Cartella musicale*, hierarquias cadenciais que explicam a formação de cadências internas e finais que nos antigos tons salmódicos correspondiam às inflexões mediais e terminais dos tons do salmo.

Sobre a Figura 10, é preciso reiterar que o propósito de Banchieri foi adaptar os tons salmódicos ao teclado e incorporar as transposições já tradicionais para esta prática e, principalmente, associar a cada *tuono* cadências para guiar o trabalho litúrgico ao órgão.

Os três asteriscos na figura apontam para o fato de o *tuono* 4 ser o único em que as cadências *mezana* e *indifferente* não estão sobre o quinto e o terceiro.

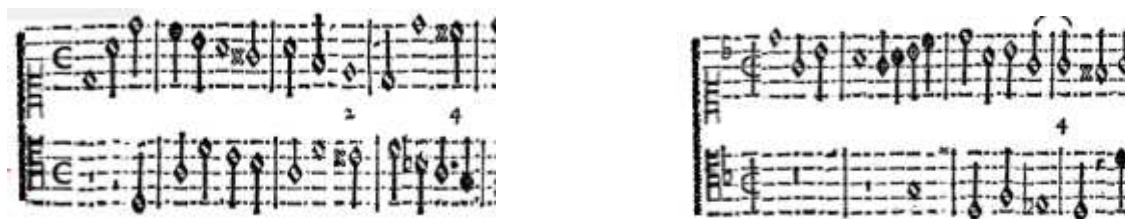
⁶ Quadro elaborado a partir do texto de Banchieri na tradução de *Cartella Musicale* (Cranna, 1981, p. 299-301).

Uma das razões para isto se refere ao fato de que nos antigos tons salmódicos as notas de recitação nunca ocorrem sobre a nota B. No entanto, como observa Dodds, há também uma razão contrapontística para cadências intermediárias dos modos 3 e 4 serem em A e C, pois “cadências em B apresentam dificuldades de condução de voz ao compor para mais de duas vozes” (Dodds, 2024, p. 105). Em alguns duos presentes em *Cartella* ocorre cadência sobre B, quando não há conflito contrapontístico. O próprio Banchieri admite esta possibilidade ao inclui-la como alternativa em seu quadro de cadências. Nela, o asterisco simples se refere à observação de que “o modo nove poderia ser relacionado ao *tuono* sete por transposição uma quinta abaixo, pois possui a mesma espécie de oitava” (Cranna, 1981, p. 300). Por sua vez, o asterisco duplo aponta para o fato de Banchieri não estabelecer nenhuma relação do sexto modo com um dos *tuoni*, preferindo associar o sexto *tuono* ao modo doze.



No contraponto imitativo do Renascimento e sua projeção no século XVII, a presença da relação autêntico/plagal definia os pontos de imitação em vozes contíguas. Banchieri rompe com esta tradição quando dispõe os *tuoni* não mais separando-os em autênticos e plagais. Quanto a esta questão, em sua escrita polifônica mantém alguns preceitos antigos que remetem a Zarlino. Segundo Barnett (2002, p. 418), “os pontos distintivos de imitação nos modos autêntico e plagal obedecem a uma diferença adicional entre autêntico e plagal, ligando o movimento ascendente com o modo autêntico e o decrescente com o plagal”.

Os fragmentos seguintes (Figura 11) indicam que se Banchieri, ao compor cada um dos duos presentes em *Cartella musicale*, não mantém mais a tradição de vozes contíguas em relação autêntico/plagal, realiza o primeiro com motivo ascendente (autêntico) e o segundo com motivo descendente (plagal). Quanto a este aspecto, Banchieri ainda mantém a concepção em que na numeração dos *tuoni* os quatro ímpares correspondem aos autênticos e os quatro de numeração par aos plagais. Contudo, por outros aspectos (especialmente os cadenciais), Banchieri trata os oito *tuoni* como entidades autônomas que indicam na maioria deles uma configuração já distante do modalismo renascentista.

Figura 11. Fragmentos iniciais de duos, *Tuono 1* e *Tuono 2*.



Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 72-73).

A seguir são apresentadas transcrições de dois duos (dos oito criados por Banchieri) nas claves originais de *Cartella musicale*, exemplificando cada um dos *tuoni* por meio de cadências caracterizadas pelos movimentos *cantizans* () e *tenorizans* ()⁷.

Na Figura 12, Banchieri faz uso das cadências nas posições regulares afirmando o *tuono* em correspondência ao primeiro modo. As cadências evidenciam de maneira bastante clara o primo *tuono*: três sobre A (*mezana*); uma sobre F (*indifferente*) e cinco sobre D, a *finalis*. A imitação com motivo ascendente corresponde à que Banchieri classifica como autêntica.

⁷ Os termos *cantizans*, *tenorizans*, *altizans* e *basizans* se referem aos movimentos cadenciais característicos do quarteto vocal típico da polifonia do século XVI (*cantus*, *altus*, *tenor* e *bassus*). Tais movimentos são considerados como 'estereótipos cadenciais' por Bernhard Meier (1988, pp. 91-93), em referência direta a Johann G. Walther (teórico alemão do século XVIII), e representam a configuração mais comum de uma cadência por meio de estereótipos nos graus melódicos 8-7-8 (*cantus*), 2-1 (*tenor*), 4-5 ou 5-5 (*altus*) e 5-1 ou 5-8 (*bassus*). Na prática, cada um destes movimentos poderia se apresentar em outras vozes e desta forma o *cantizans*, por exemplo, poderia estar no *tenor* ou em outra voz qualquer.

Figura 12. Duo no primeiro *tuono* eclesiástico.

Duo-Primo tuono

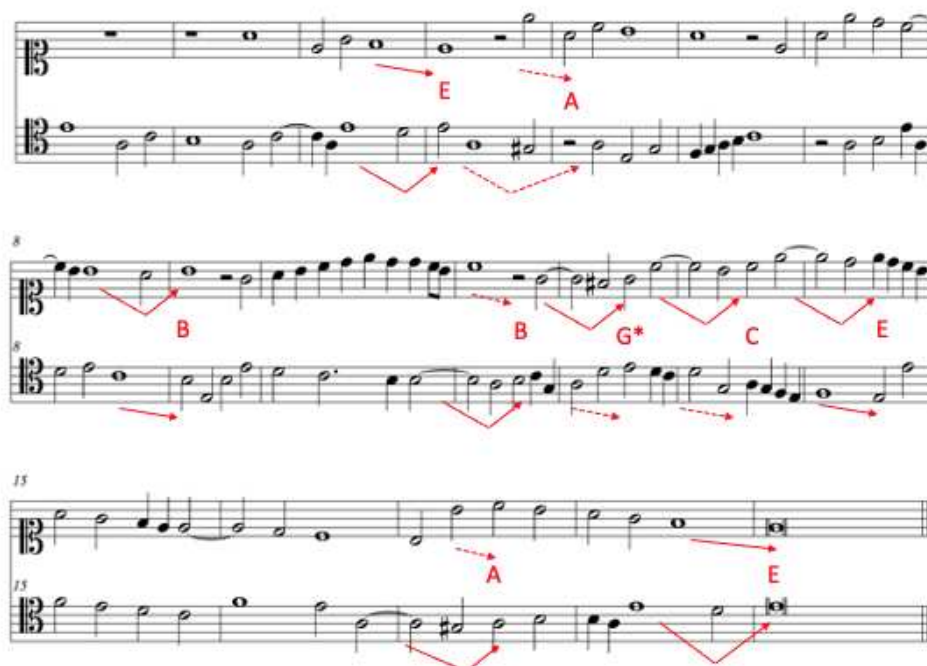
The image displays a musical score for a duo in the first ecclesiastical tone. It consists of two staves: Cantus (top) and Tenor (bottom). The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, and 16 indicated. Red arrows point to specific notes, labeled with red letters: A, D, F, and A. These labels likely indicate cadence points or specific intervals. The Cantus staff starts with a C-clef, and the Tenor staff starts with a C-clef. The music is in a 4/4 time signature.

Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 72)⁸.

Já na Figura 13, o quarto *tuono* apresenta uma configuração de espécie de oitava A-a com *finalis* em E. Neste duo Banchieri realiza além das cadências previstas em *Cartella* (E, A e C), uma sobre B bem completa e outra sobre G com o tenor com movimento cadencial imperfeito. Segundo Wiering (2001, p. 77), as duas cadências (em B e em G) no quarto *tuono* “são permitidas, mas difíceis de executar”.

⁸ Na análise, elementos gráficos tracejados significam uma cadência incompleta ou evadida, ou seja, cujo movimento típico sofre alteração. A resolução torna-se incompleta e, portanto, menos intensa (Nogueira; Pereira, 2016, p. 117-119).

Figura 13. Duo do quarto tuono eclesiástico.



Fonte: *Cartella musicale* (Banchieri, 1614, p. 75).

4 Considerações finais

É possível deduzir que o surgimento dos *tuoni* se deve a um complexo entroncamento de caminhos. Entre os mais efetivos estão os antigos oito tons salmódicos (tanto os aplicados ao cantochão quanto à polifonia renascentista), os doze modos (como expostos por Glareanus e Zarlino) e a equalização prática realizada pelos organistas durante o século XVII (na qual é pioneira a ordenação dos oito *tuoni* realizada por Banchieri).

Embora Banchieri associasse os tons da igreja (*tuoni*) exclusivamente à prática litúrgica, “deixando os doze modos para associá-los à música secular”, o fato é que, segundo Perry (2011, p. 13), para muitos tratadistas posteriores a Banchieri “[...] os oito *tuoni* tinham se tornado os únicos modos em uso moderno”. Perry ainda cita tratadistas como Lorenzo Penna (*Li primi albori musicali*, 1672) e Giovanni Bononcini (*Musico Prattico*, 1673), na medida em que este último “reiterava os doze modos, mas listava sete dos oito tons de Banchieri como os mais comuns”, excluindo apenas o quarto *tuono*, em E. Ao final do século XVII, a ordenação de

Bononcini, com sete *tuoni* idênticos aos de Banchieri, tornou-se importante referência para os planos tonais da música instrumental italiana, posição compartilhada por vários pesquisadores modernos, entre eles Gregory Barnett.

Joel Lester observa que, alguns anos depois do *Cartella*, o sétimo *tuono* é alterado para D e é adicionado um sustenido, "provavelmente para diferenciá-lo mais claramente do primeiro modo ou para apresentar uma verdadeira transposição do mixolídio". Desta maneira, Lester aponta que os *tuoni* apresentariam uma configuração em que "os quatro primeiros modos continham uma tríade menor e os quatro últimos possuíam uma tríade maior" (Lester, 1978, p. 73). O entendimento traduzido pelos tratadistas do século XVII é que, após tratados tais como os de Banchieri, aos poucos vai se instalando uma tendência que implica uma mudança quanto ao conceito dos 'tons da igreja'. Dodds (2024, p. 100) afirma que os *tuoni* eclesiásticos tornam-se independentes da salmodia e passam a ser considerados "[...] como uma coleção das tonalidades mais comumente utilizadas".

As enormes diversidades conceituais entre os tratadistas italianos do século XVII devem ser entendidas como busca de uma configuração daquilo que se costuma denominar de tonalidade. Nesta configuração, o modalismo caminha numa direção que pode ser sintetizada em uma frase de Perry (2011, p.12): "a tonalidade é um subconjunto do sistema modal, fazendo uso de apenas dois modos (maior e menor)". Ao combinar tons salmódicos, transposições adequadas ao órgão e vozes, e adaptar para cada *tuono* o uso de claves, espécies de oitava e armaduras de clave, *Cartella musicale* representa uma real contribuição ao processo de transição entre o modalismo tonalismo ao longo do século XVII.

Referências

ACQUAVIVA, Andrea Matteo. **Commentarius in Plutarchi de virtute morali**. Nápoles: Antonii de Fritiis, 1526.

ATCHERSON, Walter. Key and Mode in Seventeenth- Century Music Theory Books. **Journal of Music Theory**, v. 17, p. 204-232, 1973.

BANCHIERI, Adriano. **L'Organo Suonarino**. Veneza: Ricciardo Amaldino, 1605.

BANCHIERI, Adriano. **Cartella Musicale nel Canto Figurato**. Veneza: Giacomo Vicenti, 1614.

BARNETT, Gregory. Tonal organization in seventeenth-century music theory. *In*: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p 407-455.

BARNETT, Gregory. **Bolognese Instrumental Music, 1660-1710**: Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph. Burlington: Ashgate Publishing, 2008.

COHEN, David. Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages. *In*: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 307-363.

CRANNA, Clifford Alan. Adriano Banchieri's "**Cartella Musicale**" (1614): translation and commentary. Stanford: University Microfilms International, 1981.

DODDS, Michael. **From Modes to Keys in Early Modern Music Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2024.

LANFRANCO, Giovanni Maria. **Scintille di musica**. Brescia: Lodovico Britannico, 1533.

LESTER, Joel. The Recognition of Major and Minor Keys in German Theory: 1680-1730. **Journal of Music Theory**, v. 22, p. 65-103, 1978.

MEIER, Bernhard. **The Modes of Classical Vocal Polyphony**: described according to the sources. Nova York: Broude Brothers, 1988.

NOGUEIRA, Marcos Pupo; PEREIRA, Fernando Cardoso. Imitative Polyphonic Density and Cadential Plan for Two Motets of the Mid-Sixteen-Century. **Musica Theorica**, Salvador, v. 1, n. 1, p.113-138, jul./dez. 2016.

PERRY, Lukas. **From Modality to Tonality**: The Reformulation of Harmony and Structure in Seventeenth-Century Music. University of Puget Sound, Collins Memorial Library, 2011.

WIERING, Frans. **The Language of the Modes**. Nova York: Routledge, 2001.

ZARLINO, Giuseppe. **Le Institutioni Harmoniche**. Veneza, 1561.