

## DOSSIER

XI ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

23 AL 27 DE NOVIEMBRE DE 2020

# Das proporções musicais: preceitos em Zarlino e interpretações de Fux

**Matheus Rocha Grain**

UDESC, Universidade Estadual de Santa Catarina

matheus\_rocha541@hotmail.com

**Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas**

UDESC, Universidade Estadual de Santa Catarina

sergio.freitas@udesc.br

### Resumen

O texto propõe uma leitura acerca de fundamentos que balizam qualidades atribuídas aos intervalos musicais no *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux. Para tanto – tocando temas como antigo e moderno, gosto e correção, regra e arte, divino e humano, exercício, uso e especulação –, recuperam-se alguns preceitos presentes em Zarlino observando aproximações e afastamentos daquilo que, mais tarde, Fux levou em conta. São destacadas relações entre número harmônico e a ideia de perfeição, sobre a presença de um subjacente à música que não pode ser acessado pelos sentidos, senão pelo pensamento. Com isso, percebe-se que Fux dialoga com uma tradição especulativa que julga as proporções musicais a partir das distâncias do 1, número que é compreendido, nesse contexto, como representante da unidade [*Unitas*], do princípio, do criador. Por fim, observa-se que, contrapondo-se ao valor da regra pela regra, esse tipo de leitura pode arejar nossas rotinas de ensino e aprendizagem musical.

**Palavras-chave:** *Gradus ad Parnassum*; História da teoria musical; Contraponto; Consonância e Dissonância

### Abstract

**About musical proportions: precepts in Zarlino and Fux's interpretations**

*The text proposes considerations about the fundamentals that orientate qualities attributed to musical intervals in Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum (1725). To do so – briefly passing through themes such as ancient and modern, taste and correction, rule and art, divine and humane, exercise, use and speculation –, some precepts found in Zarlino are recovered, observing approaches and departures from what Fux, posteriorly, took into account. Relations between harmonic number and the idea of perfection are highlighted, as well as the presence of an underlying level in music that cannot be accessed by the senses, but by thought. Thereby, it is noticed that Fux dialogues with a speculative tradition that judges the musical proportions by the distances from the number 1, and such number is understood, in this context, as the representative of unit [*Unitas*], of principle, of the creator. Lastly, in opposition to the value of the rule by the rule, it is observed that this type of reading can freshen up our routines of teaching and learning music.*

**Keywords:** *Gradus ad Parnassum*; Musical theory history; Counterpoint; Consonance and Dissonance

Recibido: 04/12/2020

Aceptado: 18/12/2020

Cita recomendada: Rocha Grain, M. y Ribeiro de Freitas, S. P. (2020). Das proporções musicais: preceitos em Zarlino e interpretações de Fux. *Revista 4'33". IX (19)*, pp. 85-94.

---

*Entre os escritores do estilo estrito, foi Zarlino quem se destacou em estabelecê-lo como estilo artístico, ao passo que foi a Fux a quem mais se deu o crédito por instituir o método.*

Ian Bent

*Steps to Parnassus: contrapuntual precursors and successors*

(2008: p. 597)

Com o pano de fundo da *Querelle des Anciens et des Modernes* (Le Goff, 1990) pode-se notar que Fux, no *Gradus ad Parnassum* (1725), se posiciona a favor do antigo, posicionamento que guia seu texto, a começar pelo próprio título que evoca a jornada até o topo da montanha sagrada “que preserva Apolo e as Musas” (Bent, 2008: p. 555). Segue pela redação em latim, a “linguagem clássica” (Bent, 2008: p. 554), e pela solmização, qualificada por Mattheson como uma “velha escada que já não chegava tão alto”, por isso, abolida pelas “pessoas inteligentes e esclarecidas” (Mattheson apud Lester, 1977: p. 45). Outro sinal do antigo é a escolha de Palestrina como personificação do mestre Aloys. Personificação que, segundo Bent (2008: p. 555), “incorpora o revisitado mundo clássico da Renascença” oferecendo uma chave para a compreensão da metonímica fala de Fux (2010: p.6): “Com o nome de Aloys me refiro ao mestre, esse farol da música, o ilustríssimo palestrino [...] a quem devo tudo o que dessa ciência há em mim, e cuja recordação, enquanto eu viver, nunca deixarei de honrar com as maiores mostras de devoção”.

Sobre essa vinculação com a Renascença, Bent (2008: p. 595) conclui que, através das espécies, Fux tomou “o que haviam sido possibilidades em Zarlino e as transformou em sistematizações inanimadas”. Destacando uma passagem do *Gradus* – “[as] lições foram concebidas não para a performance (*usus*), mas para exercício (*exercitium*), da mesma forma que pronunciar as sílabas (*Syllabizzatio*) é praticado para adquirir a habilidade de leitura, e nada mais” (Fux apud Bent, 2008: p. 558) –, Bent observa que a instrução através das espécies denotaria “uma determinação que é tanto ideológica quanto pedagógica, pois representa a teoria conservadora da tradição de Pontio e Artusi, que remonta a Zarlino” (Bent, 2008: p. 558). Assim, entende-se que Fux olha sobre os ombros daqueles que primavam pelo contraponto estrito e que adotavam o conhecimento especulativo recuperado da antiguidade.

Com esse ponto de vista, Fux (2010: p. 5) afirma que a música moderna se tornou “quase arbitrária, os compositores temem vivamente, como se da morte se tratasse, que lhes nomeiem leis e escola, pois não desejam sentir-se sujeitos a preceitos nem doutrina alguma”. Fux considerava que os compositores modernos estavam perdidos em uma “insanidade desenfreada” e não acreditava que poderia reverter isso. O *Gradus*, portanto, visava a instrução dos jovens dentro da “cordura” e propunha uma alternativa à “corrupção dos tempos”.

---

Se preparam, com efeito, medicinas para os enfermos e para os que não gozam de boa saúde. Não obstante, meu trabalho não aspira isso e tampouco arrego tanta força que confie em que eu possa deter, por assim dizer, o curso de uma torrente que se desvia precipitadamente de seu curso, e fazer que os compositores abandonem seu licencioso sistema de escrita para retornar à cordura. Por mim não há problema em que cada qual siga seu parecer. Meu objetivo é proporcionar ajuda aos adolescentes que aspiram a esta arte. (Fux, 2010: p. 5)

Reiterando Zarlino e autores mais antigos, Fux mostra considerar que, no correto julgamento das coisas, a razão não pode ser abandonada. E essa adesão não se separa de suas considerações sobre “o gosto” (Fux, 2010: p. 291-294).

Assim, mesmo recuperando o ditado “a mim gosta o meu, a ti, o teu, e a cada um, o seu”, Fux reforça um princípio universal: agrada aos sentidos “qualquer coisa que possua, em sua disposição, uma harmonia proporcionada” (Fux, 2010: p. 291). Tal proporção se refere ao princípio numérico que fundamenta noções de arte, beleza e contraponto. Então, ainda que reconheça a presunção do gosto, Fux (2010: p. 292) declara que o sujeito “inteligente” e bem “instruído” saberá manter “a ordem das coisas e da natureza”. Nesta perspectiva, desaprova aqueles que abdicam da natureza em nome da novidade, pois se apoderam da ideia de criação afrontando o dogma de que o único criador é Deus, autor de toda gênese, enquanto, ao compositor, cabe a limitada capacidade de engenho.

Alguns modernos compositores que, apartando-se do acostumado uso das consonâncias e dissonâncias a partir da ideia do gosto e da novidade, violam todas as normas e leis da arte e, adulando a si mesmos, pensam que se converteram em criadores (o que está somente ao alcance de Deus Onipotente). Ainda que a realidade é que a capacidade de inovar de nosso limitado engenho não consiste em outra coisa que uma disposição sempre cambiante, estabelecida com bom critério, das mesmas consonâncias e dissonâncias. (Fux, 2010: p. 292)

Fux está entre aqueles que atribuem ao número um papel ordenador que permite vislumbrar a mente do Criador, e esta compreensão é encontrada, também, em Zarlino:

Desde o início do mundo [...] todas as coisas criadas por Deus foram ordenadas por Ele pelo número; antes de tudo, o número era o principal exemplar da mente do Criador. Portanto, é necessário que todas as coisas [...] sejam compreendidas e sujeitas ao número, porque [o número] é tão necessário que, se fosse retirado, primeiro tudo se destruiria e então (como acredita Platão) o homem perderia toda a prudência e conhecimento, de modo que ele não seria mais capaz de dar sentido a qualquer coisa que o intelecto ou a memória possam possuir, e as artes seriam perdidas. Não seria mais necessário falar ou escrever nada sobre música, porque sua razão de ser desapareceria por completo [se a música] não tivesse outra base firme senão a numérica. O número aguça a engenhosidade, confirma a memória, atrai o intelecto para a especulação e contém todas as coisas em si. (Zarlino, 2008: p. 259)

Se o antigo se ancora na natureza criada por Deus, e se “Deus encarna a perfeição suma” (Fux, 2010: 295), conceitos de criação e seus correlatos, como as noções de gosto, defendidos pelos modernos, são incongruentes com a perfeição, pois o que é perfeito não evolui nem regride, o perfeito é o que é. Vale, então, recorrer a dicionários da época: perfeição “tem todas as perfeições que se podem desejar [...] o que a nada se acrescenta tem toda a sua perfeição” (Bluteau, 1728: p. 419); é “perfeito, completo; ao qual nada se exige, ou que possui todos os requisitos” (Bailey, 1730: p. 525). Então, o compositor deve se orientar pela natureza que, criada por Deus, é perfeita, completa. Com isso, Fux defende tanto o conhecimento especulativo quanto o conhecimento prático e poético. A especulação revela as proporções subjacentes e as regras da arte, e o prático e o poético conduzem o emprego convencional dessas regras. Em conjunto, tais conhecimentos possibilitam que o “músico perfeito” desenvolva sua capacidade de julgamento, sem a qual, para Fux, não se pode compreender a qualificação dos intervalos musicais expressa pelo número.

A expressão “músico perfeito” vem de Zarlino: o músico perfeito deve ser conhecedor de aritmética para tratar e determinar as proporções numéricas; instruído sobre geometria a fim de manusear instrumentos, como compasso e régua, para o auxílio na divisão de qualquer quantidade sonora; deve saber manipular o monocórdio ou o cravo, ainda que não perfeitamente, para enriquecer o conhecimento sobre consonâncias e dissonâncias e investigar efeitos dos números sonoros; para afinar instrumentos perfeitamente, deve aperfeiçoar o ouvido, e tal capacidade aprimorada, junto ao conhecimento especulativo, possibilitará o julgamento perfeito. Deve, também, ser instruído na arte do canto e na arte do contraponto, “a fim de saber realizar tudo o que ocorre na música e julgar se ela pode ou não ter sucesso” (Zarlino, 1983: p. 103).

Nesse sentido, Lemos (2017: p. 205) ressalta que, a definição das qualidades dos intervalos parte da “dimensão gnosiológica da música que, como modelização e materialização da harmonia, permite compreendê-la intelectualmente”. Assim, entre estesia e natureza, o que possui simetria, proporção, agrada aos sentidos, pois esses encontram deleite nos “objetos proporcionados” (Zarlino, 1968: p. 283). Logo, o não proporcionado é incapaz de satisfazer os sentidos. Com isso, a organização numérica das proporções, expressa nas versadas razões da *tetraktys* ou do *senario*, revela as consonâncias e, logo, as dissonâncias.

Visando a compreensão das qualidades dos intervalos, interpreta-se que a realização musical está contida, em potência, no contraponto regido pelo número. Dessa forma, diz Zarlino (1983: p. 104), a audição refinada “não pode ser facilmente enganada pelo som”, e aquele que foi privado do conhecimento necessário ao músico perfeito, ignorando as razões das coisas que coloca em prática, será “gravemente traído”. Então, a realização musical ancorada na razão aproxima-se dos modelos da pintura e da arquitetura, que partem da geometria e da proporção. Zarlino observa:

---

Músico é aquele que na música é perito e que tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que em tal ciência está contido; e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará a sua ciência ainda mais perfeita, e músico perfeito poderá chamar-se. Mas o prático [...], diremos que é aquele que aprende os preceitos do músico com longo exercício [...], de modo que todo compositor pode ser chamado de prático, o qual, não por meio da razão e da ciência, mas pelo longo uso, sabe compor todas as cantilenas musicais (Zarlino apud Callegari, 2019: p. 71).

Os preceitos vão se revelando: o “saber compor” respeita leis e limites do contraponto, e a inovação injustificada é compreendida como corrupção, assim, “não vamos imitar aqueles que violam descaradamente as boas tradições e os bons preceitos de uma arte e ciência sem oferecer razões para fazê-lo” (Zarlino, 1968: p. 61). O julgamento correto, aquele que harmoniza razão e sentidos, exige do músico “que ele seja especialista em coisas da ciência, isto é, da especulação; e [...] que ele seja especialista nas coisas da arte, que consistem na prática” (Zarlino, 1983: p. 106).

O julgamento depende, então, daquilo que Bromberg sublinha como o caráter propedêutico das ciências do *Quadrivium*, caráter que, ainda para Boécio, é apontado como instrumento de alcance filosófico. Entretanto, em Boécio, tal instrumento deveria estar livre “de um comprometimento com a percepção sensorial” (Bromberg, 2014: p. 11-12), enquanto, para pensadores como Zarlino e Fux, experiência e prática são convalidadas pela razão e fazem parte da formação: “a música, além de alegrar o espírito, conduz verdadeiramente à contemplação dos assuntos celestes e aperfeiçoa tudo o que toca” (Zarlino, 2008: p. 151).

Com Zarlino e outros autores do antigo, Fux defende que o bom compositor deve se ater a princípios e condicionar sua prática aos “limites da natureza, da ordem e das leis, para chegar a alcançar com toda a justiça a consideração do gosto equilibrado” (Fux, 2010: p. 293). Quando o aprendiz Joseph questiona como enfrentar “vícios da época” e “modas de gosto duvidoso”, Aloys cita: “se mantém em sua posição e, quando acontecer, acomode à sua maneira de ver as coisas” (Sêneca apud Fux, 2010: p. 294). Esse conservadorismo insiste no argumento: aqueles que, em favor do estésico, transpassam os limites da natureza, “não penetram nunca na alma, mas sim, na realidade, ficam aderidos aos ouvidos” (Fux, 2010: p. 293).

Já na introdução do *Gradus ad Parnassum*, Fux (2010: p. 11) anuncia que tratará da música “artificial”, dividindo-a em “especulativa” e “prática”. No primeiro livro do *Gradus*, que trata da música especulativa visando “uma aquisição mais plena da prática”, encontram-se definições de “proporção” e “proporção musical”: “Euclides e outros a definem [a proporção] como ‘a correspondência, uma a outra, entre duas quantidades dentro de um mesmo gênero análogo’ [...] Proporção musical é a correspondência ou relação entre um número sonoro e outro número sonoro” (Fux, 2010: p. 12-13). Sendo assim, como descrever e interpretar as qualidades dos intervalos musicais através dos números?

Fux extrai critérios para o julgamento das qualidades dos intervalos partindo da proporção subjacente ao intervalo de oitava, *diapason*, e daquilo que, em sentido amplo, essa proporção representa. Tal intervalo é compreendido como o mais perfeito, pois comporta a “totalidade dos intervalos possíveis: os simples de fato e, ainda mais, os compostos em potência” (Fux, 2010: p. 37). A intelecção dessa perfeição observa os termos da oitava: com proporção 2:1, “seu primeiro termo é o próprio princípio, ou seja, a unidade, e o segundo, o número 2, é imediato à unidade” (Fux, 2010: p. 38). Fux reitera que tal ordem é análoga à criação divina, pois os anjos, que mais próximo estão do princípio, superam em perfeição todas as demais criações. Detentores da faculdade racional, os homens seguem os anjos na hierarquia das criações, sucedidos pelos animais e pelos objetos inanimados. Portanto, a hierarquização decorre da proximidade ao princípio. Sendo a proporção subjacente à oitava a totalidade, por analogia, esse intervalo sonoro passa a representar as qualidades da criação divina.

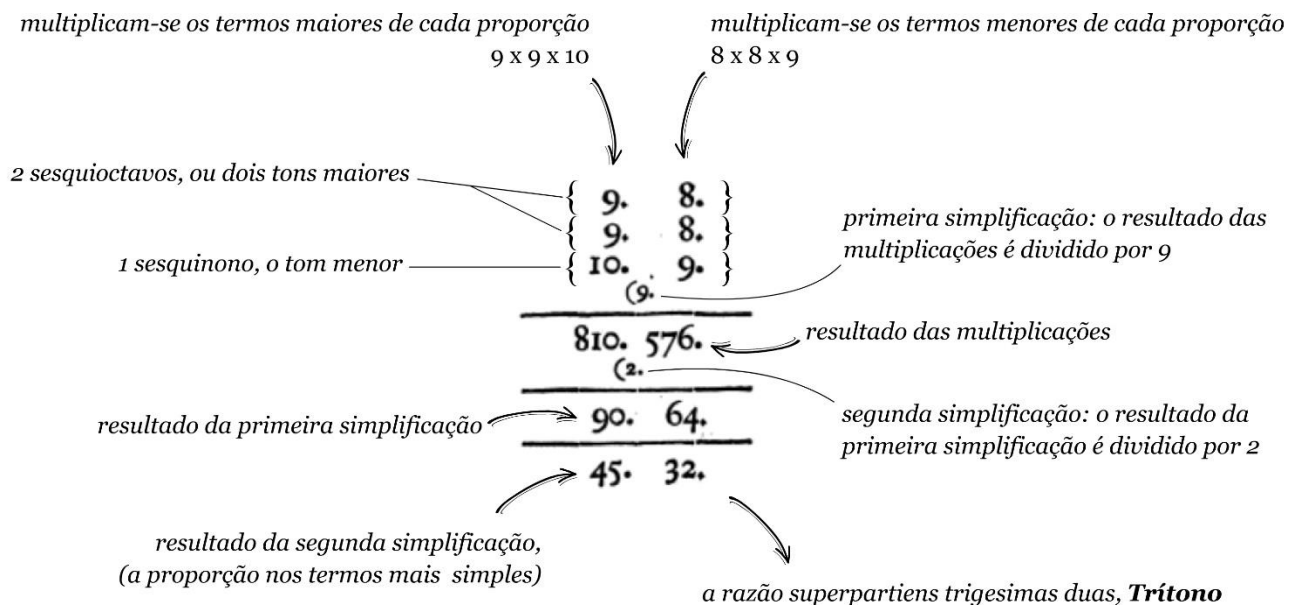
Com Zarlino (2008: p. 262), que, assim como Fux, cita Euclides quando trata dos números, compreende-se que o 1 (*Unitas*) não é propriamente uma quantidade, mas sim o princípio da própria quantidade: “Euclides de Mégara a descreveu muito bem [a unidade], dizendo que o número é uma pluralidade composta de muitas unidades. Embora a unidade não seja um número, é princípio do número”. Para Zarlino (2008: p. 484), os sons constituem a matéria da consonância, aquilo que é acessado através dos sentidos. Enquanto o número e as proporções constituem a forma das consonâncias, aquilo que é acessado através do pensamento. Aristotelicamente, essa forma é chamada por Zarlino (2008: p. 487) de “causa intrínseca”. Ou seja, “o modelo”, “o exemplar”, a partir do qual “tudo é feito para se parecer”.

A perfeição pela proximidade do princípio, do 1 (*Unitas*), permite estratificações não só entre consonância e dissonância e entre consonâncias perfeitas e imperfeitas. Permite, também, propor hierarquizações no interior das consonâncias perfeitas, das imperfeitas e das dissonâncias. Para tanto, Fux recorre a uma racionalização por adição: sobre a proporção 3:2, quinta justa, Fux nota que esta é menos perfeita que a oitava, pois a soma dos termos 2:1 totaliza 3, enquanto que a soma dos termos 3:2 totaliza 5, quantia que é “mais distante da unidade, seu princípio, que o número 3” (Fux, 2010: p. 40).

Com os antigos, Fux (2010: p. 40-41) chega ao número máximo que comporta a perfeição, o 6, pois “a própria natureza se inclina a produzir consonâncias de tal tipo que seus termos, somados por adição, não excedem o número 6: como pode comprovar-se no uníssono (1:1), na oitava (2:1), na quinta (3:2), na décima segunda (3:1) e na décima quinta (4:1)”. Nota-se que a proporção 4:3, quarta justa, não foi incluída entre as consonâncias perfeitas: trata-se de uma reinterpretação do *senario*? Supondo que sim, Fux encontraria subsídios para justificar a imperfeição de terças e sextas, posto que tais consonâncias, assim como as perfeitas, pertencem ao *senario*?

Vejamos: os termos das proporções 5:4 (terça maior), 6:5 (terça menor) e 5:3 (sexta maior) não ultrapassam o número 6 e, portanto, estão no âmbito *senario*. Então, para distinguir perfeições e imperfeições, Fux soma tais termos. Ou seja, desconsiderando que individualmente tais termos são inferiores a 6, Fux soma os termos, obtendo alguns números que, superando o 6, alcançam o âmbito do “6 duplicado” (*senarium duplicatum*), o que justifica sua imperfeição. Com isso, são perfeitos a oitava (pois a soma dos termos 2:1, totaliza 3), a quinta (3:2 igual 5), a décima segunda (3:1 igual 4) e a décima quinta (4:1 igual 5). E imperfeitos, a terça maior (5:4 igual 9), a terça menor (6:5 igual 11) e a sexta maior (5:3 igual 8), números que não podem ser valorados como consonâncias perfeitas, “seja porque a soma de seus termos excede o número 6, seja porque a natureza não participa em sua produção” (FUX, 2010, p. 43).

Assim, com números – a causa formal dos intervalos musicais –, Fux embasa distinções: entre consonâncias perfeitas e imperfeitas, aquelas vão até o 6 e essas até o 6 duplicado. No conjunto das consonâncias imperfeitas, pela distância da unidade, algumas são mais imperfeitas do que outras: terça maior (5:4) é menos imperfeita do que terça menor (6:5), pois 9 está mais perto de 1 do que 11. Se a soma dos termos ultrapassar o 6 duplicado, então é dissonância. Vejamos duas dissonâncias famosas: trítono e quinta diminuta, o *diabolus in musica* (Fux, 2010: p. 76). A inteligência fuxiana dessa diabólica conotação depende, então, do conhecimento das razões numéricas subjacentes aos intervalos de três tons.

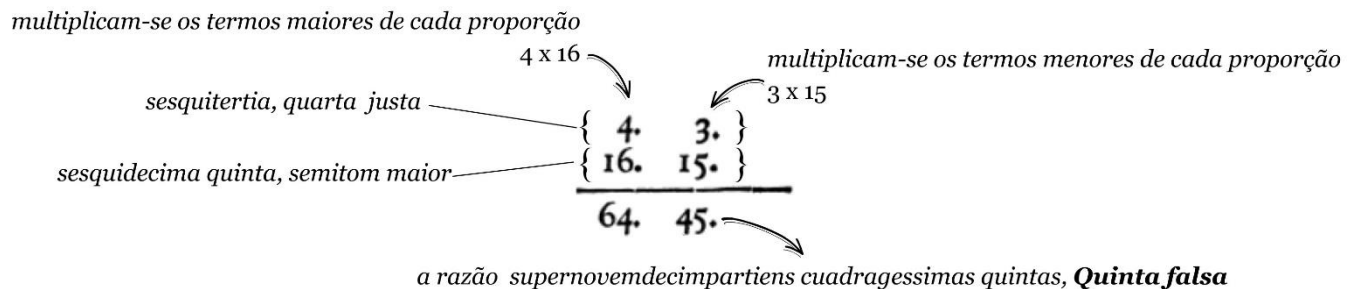


**Figura 1:** Operação que demonstra a distância entre o Trítono (quarta aumentada) e a unidade.

A partir de Fux (2010: p. 47)

A razão do trítono (Fig. 1) resulta da soma de dois tons maiores (*sesquioctavos*), 9:8 e 9:8, e um tom menor (*sesquinono*), 10:9. Com a operação descrita por Fux (2010: p. 34-35) temos: multiplicam-se os termos maiores de cada proporção, 9 x 9 x 10, resultando 810. Multiplicam-se os termos menores, 8 x 8 x 9, resultando 576. Essa proporção, 810:576, é simplificada: os dois números são divididos por 9, resultando 90:64. Termos que são novamente divididos, agora por 2, resultando 45:32 que, somados, totalizam 77.

A quinta diminuta deve ser considerada em separado (Fig. 2), pois, conforme Fux, esse intervalo e o trítono não são equidistantes, decorrem da soma de razões diferentes: quinta diminuta resulta da soma de quarta justa, 4:3, e semitom maior, 16:15. Multiplicam-se os termos maiores de cada proporção, 4 x 16 igual a 64, e os termos menores, 3 x 15 igual a 45. Tais números, 64:45, não podem ser simplificados, pois não há divisor comum. Somados, resultam 109!



**Figura 2:** Operação que demonstra a distância entre o quinta diminuta e a unidade.

A partir de Fux (2010: p. 47)

Assim, no âmbito da oitava, os intervalos de três tons, 77 e 109, são os mais distantes da unidade, aqueles que causam maior “moléstia” (Fux, 2010: p. 59) aos sentidos. Considerando as razões numéricas como causa formal da consonância e, também, que a distância da unidade revela o valor da perfeição, Fux sustenta seu discurso:

Quem não vê que quanto mais separadas estão estas coisas de seu criador ou princípio, tanto mais imperfeitas são em nobreza? De forma similar, a coisa é assim em relação aos intervalos musicais, no que diz respeito a sua perfeição e imperfeição. E, em efeito, quanto maiores os termos de uma proporção e, também, mais distantes estão da unidade, seu princípio, mais imperfeitos serão os intervalos que dela [da proporção] derivem (Fux, 2010: p. 38).

Embora abreviadas, essas interpretações de Fux acerca de valores que ainda ressoam naquilo que ouvimos como música – intervalos, proporções, qualidades, distinções, hierarquias, natureza e gosto –, nos permitem algumas considerações.



Fux, e aqueles que levam em conta suas interpretações primeiras, compartilha a premissa de que, ao músico, não convém desassociar exercício, uso e especulação. No *Gradus*, esse argumento é reiterado em diferentes passagens e imagens, dialogando com autores do passado que nem sempre são nominalmente citados. A especulação permite acesso à causa formal, a algo que é subjacente aos intervalos musicais. E o exercício e o uso são degraus que orientam combinações engenhosas e decorosas das consonâncias e dissonâncias. Conhecer as distâncias da unidade fundamenta o julgamento de qualidades, perfeições e imperfeições. E esse fundamento é aceitável pela razão, isto é, algo que pode ser apreendido, compartilhado, e que não se prende a uma leitura esvaziada das prescrições.

A partir dessa breve exposição, pode-se enxergar uma alternativa para o enfrentamento de um esvaziamento que, confundindo propósitos, reduz o *Gradus* a um conjunto de regras pelas regras, desvinculando os capítulos que precedem e sucedem o estudo das espécies e, com isso, esvazia o discurso fuxiano de sua transcendência, cultura e história. Em suma: reconhecer, no *Gradus*, querelas entre antigos e modernos, discussões sobre gosto e sobre o valor dos números, pode arejar nossas práticas de ensino e aprendizagem, posto que, a leitura abrangente e contextualizada das proporções musicais nos ajuda a ouvir mais longe.

## Bibliografia

- Bailey, Nathan. 1730. *Dictionarium Britannicum*. London: T. Cox.
- Bent, Ian. 2008. Steps to Parnassus: contrapuntual precursors and successors. In: Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 554-602.
- Bluteau, Raphael de. 1728. *Vocabulário português e latino*. Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus.
- Bromberg, Carla. 2014. Os objetos da música e da matemática e a subalternação das ciências em alguns tratados de música do século XVI. *Trans/Form/Ação*, v. 37, n. 1, p. 9-30.
- Callegari, Paula Andrade. 2019. *As virtudes retóricas em “Le istitutioni harmoniche” (1558) de Gioseffo Zarlino*. Tese de doutorado. Instituto de Artes. Unicamp.
- Fux, Johann Joseph. 2010. *Gradus ad Parnassum. Introducción, traducción y notas de José F. Ortega*. Universidad de Granada - Universidad de Murcia.

- 
- Le Goff, Jacques. 1990. *Antigo/Moderno*. In: *História e memória*. Ed. Unicamp: São Paulo.
- Lemos, Maya Suemi. 2017. Modelos de Antiguidade na teoria musical do Tardo-Renascimento: De Pitágoras a Aristóxeno de Tarento. *FIGURA. Studi Sull`Immagine Nella Tradizione Classica*, v. 5, p. 211-233.
- Zarlino, Gioseffo. 1968. *The art of counterpoint: Part Three of Le Istitutioni Harmoniche*, 1558. Tradução de Marco, Guy A.; Palisca, Claude V. New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 1983. *On the modes: Part Four of Le Istitutioni Harmoniche*, 1558. Tradução de Cohen, Vered; Palisca, Claude V. New Haven: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Le istitutioni harmoniche” of Gioseffo Zarlino, Part 1: A translation with introduction*. Tradução de CORWIN, Lucille. City University of New York.

---

MATHEUS ROCHA GRAIN: Licenciado em Música pela UNESPAR, Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2015), Mestre em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2018). Doutorando em Música no PPGMUS/UDESC com financiamento do Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação (PROMOP) da UDESC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6231-3593>.

SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS: Professor nos cursos de graduação e pós-graduação em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Sua atuação docente, pesquisas e publicações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “A teoria anda só? Questões de história e reexame analítico em repertório tonal”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0215-616X>.