

ROSIMARY PARRA GOMES



2010000518

**CANCIONEIROS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI:
DISCUSSÃO E METODOLOGIA DA TRANSCRIÇÃO
DE MÚSICA POLIFÔNICA VOCAL PARA
INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS**

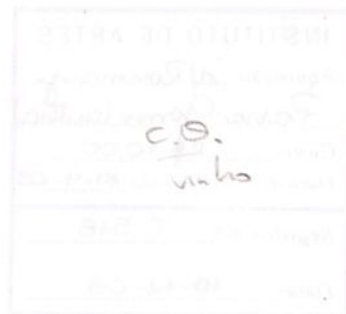
SÃO PAULO

2003

Acompanha
CD-ROM 051



ROSIMARY PARRA GOMES



**CANCIONEIROS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI:
DISCUSSÃO E METODOLOGIA DA TRANSCRIÇÃO
DE MÚSICA POLIFÔNICA VOCAL PARA
INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Música, Curso de Pós-Graduação em
Música, Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista.**

Orientador: Prof. Dr. Giacomo Bartoloni



SÃO PAULO

2003



INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição:	d. Rosmary Parra Gomes (autora)
Custo:	R\$ 10,00
Data de recebimento:	19.9.03
Registro n.º	T. 518
Data:	15-12-03

T/UNESP

781.3

G 633c

Gomes, Rosimary Parra.

Cancioneiros Portugueses do século XVI : discussão e metodologia da transcrição de musica polifônica vocal para instrumentos de cordas dedilhadas / Rosimary Parra Gomes. - São Paulo : [s.n.], 2003.

282 f. : il., fac-símile + 1 CD

Orientador : Giacomo Bartoloni

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes
Inclui Bibliografia

1. Arranjo (Música) 2. Musicologia 3. Polifonia

CDD – 781.37
780.9
781.284

TERMO DE APROVAÇÃO**ROSIMARY PARRA GOMES**

**CANCIONEIROS PORTUGUESES DO SÉCULO XVI:
DISCUSSÃO E METODOLOGIA DA TRANSCRIÇÃO
DE MÚSICA POLIFÔNICA VOCAL PARA
INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Giacomo Bartoloni
Prof. Dra. Carin Zwilling
Prof. Dr. Fernando Carvalhaes

São Paulo, 31 de Julho de 2003.



AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Eder Francisco
e aos meus amigos:
Carlos Eduardo Vieira
Patrícia Michelini
Marta Roca

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Eder Francisco pelo apoio, paciência e atenção durante todo este período.

Aos meus pais por terem um dia me levado ao estudo da música.

Aos amigos Carlos Eduardo Vieira, Marta Roca e Patrícia Michelini pelo incentivo, motivação e contribuição para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor, amigo e orientador Giacomo Bartoloni pela atenção de sempre, orientação e incentivo.

Ao professor e amigo Roberto Saltini pela orientação inicial, colaboração e discussões produtivas sobre a pesquisa.

Aos amigos e professores Edelson Gloeden e Carin Zwilling por tudo que têm me ensinado sobre música, pelo incentivo e pela colaboração em todas as etapas deste trabalho.

Aos amigos Guilherme de Camargo e José Olmiro que contribuíram com o empréstimo de material e Thais Rosito que traduziu o texto do resumo.

Ao amigo Gilberto Assis por sua atenção e profissionalismo durante todo o processo de gravação do CD e aos responsáveis pela Catedral Evangélica de São Paulo por terem cedido o local para a gravação.

A amiga Camila Segala por sua cooperação durante todas as etapas acadêmicas.

Ao amigo Leonel Maciel Filho por seu excelente trabalho de leitura e revisão da dissertação.

À bibliotecária Eliane Junqueira da Casa de Portugal (São Paulo) por sua cooperação na etapa de levantamento de material fundamental para a realização desta pesquisa.

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio da

FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

APRESENTAÇÃO

Minha formação como violonista levou-me ao contato com a música renascentista por meio da interpretação de muitas transcrições de música para alaúde e vihuela, parte significativa do repertório normalmente executado ao violão.

O refinamento técnico e a delicadeza do repertório despertaram em mim um grande fascínio pela música deste período. Na Graduação em Violão pelo Instituto de Artes da UNESP realizei diversos trabalhos junto a cantores e outros instrumentistas tocando o repertório originalmente escrito para alaúde e vihuela em transcrições ao violão. Ainda no final da graduação tive a oportunidade de adquirir um alaúde, o que propiciou o estudo deste repertório no instrumento original.

Após a graduação, paralelamente ao meu trabalho como violonista, comecei a dedicar-me ao estudo da técnica e repertório do alaúde e da vihuela. Em 1997 iniciei meu trabalho como integrante do grupo de música antiga (medieval e renascentista) *Il Dolce Ballo*, formado pelas flautistas Marta Roca, Patrícia Michelini e barítono Carlos Eduardo Vieira.¹

O trabalho com o *Il Dolce Ballo* tem propiciado um grande levantamento de repertório do século XVI e pesquisa sobre as possibilidades de execução da música deste período. Este fato conduziu-me ao repertório dos cancioneiros portugueses, e também ao interesse por um estudo mais aprofundado da realização desta música.

¹ O grupo *Il Dolce Ballo* lançou em 2003 seu primeiro CD *Amor e Devoção – Música Ibérica dos séculos XIII a XVI*.



SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	viii
LISTA DE FIGURAS	ix
RESUMO	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E MUSICAL	18
CAPÍTULO 2 OS CANCIONEIROS	34
2.1 Das primeiras antologias de poemas aos cancioneiros musicais do século XVI	34
2.2 Os Cancioneiros Portugueses	39
2.2.1 O estilo	45
2.2.2 As formas	50
2.2.3 Aspectos da realização musical: a utilização de instrumentos de cordas dedilhadas – o alaúde e a vihuela	55
CAPÍTULO 3 A TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA POLIFÔNICA VOCAL PARA INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS	60
3.1 A prática da transcrição no século XVI	60
3.2 Um estudo do método de transcrição de Bermudo (Osuna, 1555)	82
3.3 Estudo comparativo: polifonia vocal e transcrições correspondentes em Narvaez e Daza	123
CAPÍTULO 4 CANCIONEIROS PORTUGUESES: UMA SELEÇÃO DE PEÇAS EM TRANSCRIÇÕES PARA ALAUDE, VIHUELA E VIOLÃO	176
4.1 Nota acerca das transcrições	176
4.1.1 Repertório selecionado	176
4.1.2 Metodologia	177
4.2 Texto das músicas	194
4.3 Transcrições	198
4.3.1 Índice das músicas transcritas	198
CONCLUSÃO	271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
BIBLIOGRAFIA GERAL	281
APÊNDICE A – CD: Gravação das peças transcritas	282

LISTA DE TABELAS

TABELA 1	Repertório selecionado para as transcrições	16
TABELA 2	Estrutura poética: <i>Vilancete e Cantiga</i>	52
TABELA 3	Transcrições de polifonia vocal em publicações do século XVI	71
TABELA 4	Localização da polifonia no instrumento	100
TABELA 5	Indicações de tempo em tablaturas para vihuela	117
TABELA 6	Descrição das peças analisadas	123
TABELA 7	Peças selecionadas	176
TABELA 8	Características das peças selecionadas para as transcrições	179
TABELA 9	Modos das peças transcritas	183
TABELA 10	Tipos de transcrição.....	188
TABELA 11	Proporção rítmica nas transcrições para o violão	191

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Alaúde renascentista	2
FIGURA 2	Vihuela c1500 - Musée Jacquemart-Andre, Institut de France-Paris	2
FIGURA 3	Fac-símile: tablatura francesa	65
	Fonte: Besard, J. B. Thesaurus Harmonicus. Cologne, 1603. fol. 143v. <i>Branle gay</i> .	
FIGURA 4	Fac-símile: tablatura italiana	66
	Fonte: Spinacino, F. Intabolatura de Lauto. Libro Primo. Venezia, 1507. <i>Recercare</i> .	
FIGURA 5	Fac-símile: tablatura alemã	67
	Fonte: Newsidler, Hans. Ein neues lautenbüchlein. Norimberga, 1540. <i>Der Ziegler In Berhecken</i> .	
FIGURA 6	Fac-símile: notação da polifonia vocal no século XVI	68
	Fonte: Cancioneiro Musical D'Elvas. Fól. 91v-92r, N. 53. <i>Todo plazer me desplaze</i> .	
FIGURA 7	Fac-símile: impresso para vihuela solo	75
	Fonte: Richafort (C. 1480 – 1547) / Narvaez. L. Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela. Valladolid, 1538. Tercero Libro. Fol. Xxxv. <i>Je veux layler melãcolie del primer tono</i> .	
FIGURA 8	Fac-símile: impresso para canto e alaúde	76
	Fonte: Verdelot (Século XVI)/ Willaert, A. Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto. Veneza, 1536. f. 5. <i>Con lagrime y sospir</i> .	
FIGURA 9	Fac-símile: impresso para canto e alaúde	77
	Fonte: Besard, J. B. Thesaurus Harmonicus. Cologne, 1603. fol. 50v. <i>Villanella</i> .	
FIGURA 10	Fac-símile: impresso para canto e vihuela	77
	Fonte: Gombert/Mudarra, A. Tres libros de musica en cifras para vihuela. Sevilla, 1546. fol. 4. <i>Respice in me deus</i>	

FIGURA 11	Fac-símile: impresso de polifonia vocal com tablatura para alaúde 78
	Fonte: Marenzio (1553-1599)/Besard, J. B. Thesaurus Harmonicus. Cologne, 1603. <i>Villanella</i> .
FIGURA 12	<i>vihuela pintada</i> 83
	Fonte: Bermudo, J. Declaración de instrumentos musicales. Osuna, 1555. Libro IV. "De tañer vihuela". Capítulo 54.
FIGURA 13	Disposição das vozes em <i>Ninha era la infanta</i> 86
	Fonte: Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa
FIGURA 14	Fac-símile: tablatura de Juan Bermudo 88
	Fonte: Bermudo, J. Declaración de instrumentos musicales. Osuna, 1555. Libro IV. Capítulo lxxiii.
FIGURA 15	Sistema de hexacordes 89
FIGURA 16	Sistema modal 92
FIGURA 17	Representação das sete vihuelas 95
FIGURA 18	Fac-símile: impresso para vihuela / pontos de aumento 105
	Fonte: Mudarra, A. Tres libros de musica em cifras para vihuela. Sevilla, 1546. Libro III.
FIGURA 19	Fac-símile: tablatura de Juan Bermudo / pontos de aumento ... 106
	Fonte: Bermudo, J. Declaración de instrumentos musicales. Osuna, 1555. Libro IV. Capítulo LXXIIIJ.
FIGURA 20	Fac-símile: impresso para vihuela / indicação de sincopas 107
	Fonte: Mudarra, A. Tres libros de musica em cifras para vihuela. Sevilla, 1546. Libro III
FIGURA 21	Fac-símile: impresso para vihuela / pontos guia 108
	Fonte: Narvaez, L. Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela. Valladolid, 1538. fol.i.
FIGURA 22	<i>Villancico</i> / exemplo de textura homofônica 111

RESUMO

A dissertação apresenta um estudo sobre a prática de transcrição de polifonia vocal do século XVI para instrumentos de cordas dedilhadas, resultando na transcrição de oito peças selecionadas de Cancioneiros Portugueses do período. O objetivo da pesquisa foi encontrar uma metodologia historicamente fundamentada para a transcrição da polifonia vocal contida nos cancioneiros. A pesquisa apresenta uma contextualização histórica e musical dos Cancioneiros Portugueses, a trajetória destas coleções, o estilo, as formas musicais e a participação dos instrumentos de cordas dedilhadas na realização deste repertório. Aborda também uma fundamentação histórica da prática de transcrição com um estudo dos procedimentos para transcrição de Juan Bermudo (Osuna, 1555), com uma amostra de transcrições da polifonia vocal dos vihuelistas e alaudistas do período. As transcrições selecionadas dos Cancioneiros Portugueses são apresentadas na forma de tablatura para alaúde e/ou vihuela e em notação convencional para violão, também discutindo a metodologia utilizada nas transcrições. A pesquisa foi desenvolvida por meio de consulta bibliográfica, audição de discografia específica do repertório, estudo e execução das transcrições ao alaúde, vihuela e violão com cantores e outros instrumentos. Os resultados deste trabalho podem ser avaliados na gravação em CD. A pesquisa deverá contribuir para a ampliação da bibliografia em Língua Portuguesa sobre a prática instrumental do século XVI, enriquecendo o trabalho dos instrumentistas interessados na execução do repertório transcrito.

Palavras-chave: Cancioneiros; Transcrição; Alaúde; Vihuela; Violão.

Área de conhecimento: Artes

Sub-área: Música



ABSTRACT

This dissertation shows a study about the practice of transcription of vocal polyphony in the 16th century for plucked-strings instruments which results eight musical transcriptions from the Portuguese *Cancioneiros* from this period. The aim of this study was to find a historically based methodology for the transcription of the vocal polyphony of the *Cancioneiros*. This research presents a historical and musical context of the Portuguese *Cancioneiros*, the historical course of these collections, the style, the musical forms and how plucked-strings instruments take part in this repertoire. This work also deals with the historically foundations of transcription practice when observes Juan Bermudo's transcription procedures (Osuna, 1555) and shows a sample of vocal polyphony of vihuelists and lutenists from that period. The transcriptions selected from Portuguese *Cancioneiros* are presented in tablature notation for vihuela or lute and current notation for spanish guitar. This work also discusses about the methodology employed in these transcriptions. The research was conducted through bibliographic consultation, audition of specific discography of the repertoire and perform the transcriptions in lutes, vihuelas and spanish guitars with singers and other instruments. The results of this work can be examined in the enclosed CD. This research must contribute to enhance portuguese bibliography about instrumental practice in the 16th century which also furnishes the task of musicians who are interested in perform the transcribed repertoire.

Key-words: *Cancioneiros*; Transcription; Lute; Vihuela; Spanish guitar.

Knowledge Area: Arts

Sub-area: Music



INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta pesquisa é a transcrição de polifonia vocal do século XVI para instrumentos de cordas dedilhadas. Entenda-se o termo *transcrição* como a adaptação ou arranjo envolvendo mudança de meios. Nesta dissertação trataremos da adaptação da linguagem vocal para a linguagem instrumental.¹

No século XVI, a prática de transcrever música polifônica para instrumentos de cordas dedilhadas estava ligada à atividade de alaudistas e vihuelistas; a música instrumental era vinculada, em estilo e em execução, à música vocal.

Os instrumentos eram utilizados para substituir ou dobrar vozes em composições polifônicas, sendo mais freqüente o uso dos instrumentos de teclado e instrumentos de cordas dedilhadas. Este trabalho ocupar-se-á especificamente do alaúde² (figura 1) e da vihuela³ (figura 2).⁴

¹ SADIE, S. (ed.). Transcription. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19, p. 117.

² WASCHMAN, K. et al. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 11, p. 342-354. O alaúde é um instrumento de origem árabe que foi introduzido na Europa pelos mouros durante a conquista e ocupação da Espanha entre 711 e 1492. O instrumento é construído no formato de pêra e, no século XVI, normalmente, utilizava seis *ordens*. Cada *ordem* consta de um par de cordas, com exceção à primeira, que possui uma única corda. No século XVI foram acrescentadas mais algumas *ordens* ao instrumento, sendo assim alaúdes do final do Renascimento podiam possuir até dez ordens.

³ POULTON, D. Vihuela. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19, p. 757-759. A vihuela é um instrumento similar ao alaúde quanto ao pares de cordas (*ordens*), afinação e produção do som diferenciando apenas no formato em oito de sua caixa, mais próxima do violão atual. A vihuela destacou-se na música da Península Ibérica do século XVI e tornou-se o instrumento preferencial da corte, assim como o alaúde nos demais países da Europa.

⁴ NEWCOMB, A. Secular Polyphony in the 16th Century. In: BROWN, H. M; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 228-229.





FIGURA 1 – ALAÚDE RENASCENTISTA



FIGURA 2 – VIHUELA c. 1500 - MUSÉE JACQUEMART-ANDRE, INSTITUT DE FRANCE-PARIS

O instrumentista que deseja integrar um grupo de câmara para interpretar a música deste período irá defrontar-se certamente com o repertório de polifonia vocal que deverá ser adaptado ou transcrito para a formação vocal e/ou instrumental do grupo.

Neste processo de transcrição, segundo NEWCOMB, cabe aos instrumentos melódicos o dobramento de uma das vozes da polifonia e aos

instrumentos de cordas dedilhadas ou teclado, a execução daquilo que for possível do modelo vocal, desde duas vozes ao total da polifonia.⁵

Para os instrumentistas de cordas dedilhadas ou teclado, o processo de transcrição da polifonia vocal implica também na elaboração de uma partitura específica para o instrumento onde estarão sobrepostas as vozes da polifonia.

A elaboração de uma notação particular para o instrumento era também comum no século XVI. A música polifônica vocal deste período não era apresentada em uma grade: normalmente as vozes eram dispostas separadamente na página do livro, como pode ser verificado nos fac-símiles apresentados no capítulo 4 desta dissertação. Por este motivo tornava-se necessário a notação específica para o instrumentista de cordas dedilhadas ou de teclado.

As transcrições de polifonia vocal para os instrumentos de cordas dedilhadas eram registradas em *tablatura*. No sistema de notação em tablatura, as cordas do instrumento são representadas por linhas horizontais e as notas que serão tocadas são indicadas por letras ou números, diferenciando portanto da notação convencional em um pentagrama em que há o registro das alturas das notas.

⁵ NEWCOMB, A. Secular Polyphony in the 16th Century. In: BROWN, H. M; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 228-229. BROWN, H. Performing practice. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 14, p. 380.



A passagem da notação original da polifonia para a notação instrumental teve diferentes denominações. Na Itália, o termo utilizado era *intavolatura* ou *intabolatura*.⁶ Em alemão denominava-se *Intabulierung*; em francês, *reduicte en tablature*⁷; em espanhol, *musica de cifras*; em inglês usou-se o termo *intabulation*.⁸ Na Língua Portuguesa encontra-se a palavra *tavolatura* como sinônimo de *tablatura*.⁹ Todos estes termos derivam da palavra *tabula*, em latim.¹⁰

Em minha atividade como instrumentista ao violão, alaúde e vihuela, tenho me deparado com a necessidade de elaborar minhas próprias transcrições ao integrar um grupo vocal e/ou instrumental ou ainda acompanhando cantores na execução do repertório polifônico vocal do século XVI.

⁶ MOREHEN, J. *Intavolatura*. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 9, p. 256-257. A palavra *intavolatura* foi também usada em fontes alemãs, entre os séculos XVI e XVII, para designar a música impressa em grade com duas pautas para teclado. O uso do termo deixava claro que a obra havia sido originalmente composta para vozes e adaptada para a notação do teclado. Posteriormente o sistema de escrita em duas pautas para teclado foi chamado de *partitura*.

⁷ RANDEL, D. M. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974.

⁸ BROWN, H. M. *Intabulation*. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 9, p. 255-256.

⁹ FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986. p. 620, p. 626.

¹⁰ APEL, W. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974. p. 416. FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986. p. 621. Na língua portuguesa encontra-se a palavra *tabular* significando o que tem forma de tábua ou tabela.

Pude perceber que o processo de transcrição envolve diversos elementos que passam pelo conhecimento da linguagem contrapontística, notação, afinação, harmonia, técnica dos instrumentos envolvidos, entre outros.

Neste sentido, MASON comenta:

Para executar um acompanhamento de forma convincente, o alaudista precisa examinar vários aspectos, dentre eles: a estrutura poética do texto, as intenções do compositor, o contexto original da execução, os estilos vocais e os tipos de vozes da canção para alaúde, se todo o estilo da música está apropriado para o acompanhamento ao alaúde e o que a notação ou edição original podem revelar sobre a execução.¹¹

A relevância das questões envolvidas na transcrição de polifonia vocal para instrumentos de cordas dedilhadas é comprovada pela abordagem deste processo nas seguintes obras do período:

- Livro IV - capítulos 70 (f. 99v), 71 (f. 99r), 72 (f. 99r) e 73 (f. 101v), do tratado *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de Juan Bermudo (c. 1510 – c. 1565);¹²

¹¹ MASON, K. Per cantare e sonare: accompanying italian lute song of the late sixteenth century. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 72. *To effect a convincing realized accompaniment, the lutenist needs to consider many issues, among them the poetic structure of the text, the composer's intentions, the original performing context, the vocal styles and voice-types of lute song, whether the overall style of the music is appropriate for lute accompaniment, and what the original notational or printing can reveal about performance.*

¹² ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, 1995-1996.

- *Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali& in particolare nel Liuto* (1568 e 1584) de Vincenzo Galilei (c.1520 -1591);¹³
- *Instruccions pour le luth* (1574) de Adrian Le Roy (século XVI).¹⁴

Visando um estudo mais aprofundado de toda a problemática envolvida nesta prática, direcionei-me ao tema desta dissertação.

Para haver uma maior integração entre a pesquisa teórica e a prática musical, vinculei o estudo com a execução de um repertório específico, ou seja, a música dos cancioneiros portugueses do século XVI. São eles:

- *Cancioneiro Musical D'Elvas* (c. 1500 - 1550);
- *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (c. 1500 -1560);
- *Cancioneiro da Biblioteca da École Supérieure des Beaux-Arts de Paris* (segunda metade do século XVI);
- *Cancioneiro do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém* ou *Cancioneiro Musical de Belém* (c. 1550 - 1580).

A música que encontramos nos cancioneiros ibéricos é parte significativa da produção de polifonia vocal do século XVI. Os cancioneiros musicais deste período

¹³ FABRIS, D. K. Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 18, p. 34-36.

¹⁴ JACQUOT, J. et al. **Oeuvres D'Adrian Le Roy: Les instructions pour le luth** (1574). Édition et étude critique. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. (Corpus des luthistes français)



consistem em antologias de música polifônica vocal profana, incluindo os gêneros vilancetes, cantigas e romances.¹⁵

O repertório dos cancioneiros portugueses é representativo da trajetória da canção polifônica profana entre o estilo renascentista e o posterior estilo barroco.¹⁶ O estilo musical presente neste repertório combina inovações da técnica composicional italiana do final do século XV, como por exemplo a textura triádica e o uso de melodias populares, com a anterior tradição contrapontística da escola franco-flamenga.¹⁷

Diante deste quadro, nesta dissertação foram discutidas as seguintes questões:

- Como era a participação dos instrumentos de cordas dedilhadas na execução da música polifônica vocal do século XVI?
- Quais os critérios para a transcrição ou adaptação da música polifônica vocal para o alaúde, vihuela e violão?
- Quais as possibilidades para a transcrição da música dos cancioneiros portugueses nestes instrumentos?

¹⁵ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XV, p. XXIV-XXV. Um estudo detalhado destes gêneros é apresentado na seção 2.2.2 desta dissertação.

¹⁶ SHEARMAN, J. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 16.

¹⁷ MORAIS, op. cit, 1977. p. XX-XXIII.



O objetivo da pesquisa foi encontrar uma metodologia historicamente fundamentada para a transcrição de música polifônica vocal do século XVI em instrumentos de cordas dedilhadas, transcrever uma seleção de peças dos cancioneiros portugueses para alaúde e/ou vihuela e violão e realizá-las musicalmente.

No Brasil, a prática de interpretar a música antiga (medieval, renascentista e barroca) com instrumentos originais ainda é muito recente, principalmente em se tratando dos instrumentos antigos de cordas dedilhadas. Temos poucos *luthiers* especializados na construção destes instrumentos e poucos instrumentistas atuando nesta área.

Em consequência, a literatura em Língua Portuguesa, sobre a prática de execução do repertório do século XVI nestes instrumentos também é deficitária. Encontramos como referências os trabalhos de CASTAGNA¹⁸ e WOLFF¹⁹.

Na monografia *Uma introdução à interpretação da música para vihuela solo do "El Maestro" (1536) de Luys Milan*, CASTAGNA oferece subsídios para uma interpretação contemporânea do repertório do vihuelista espanhol Luys Milan (c.1500-1561). Os assuntos tratados incluem a interpretação da tablatura, a transcrição da música de Milan para a notação contemporânea, especificidades sobre a vihuela, afinação, execução da polifonia, fraseado, estudo das formas

¹⁸ CASTAGNA, P. A. *Uma introdução à interpretação da música para vihuela solo do "El Maestro" (1536) de Luys Milan*. São Paulo, 1987. 160 p. Monografia (Iniciação Científica). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. _____. *As obras para canto e vihuela de Alonso Mudarra (Espanha, c. 1510-1580)*. São Paulo, 1986. Monografia (Iniciação Científica). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

¹⁹ WOLFF, D. Polyphonic intabulations for the lute and vihuela. In: *Guitar Review*, n. 123, p. 1-8.



musicais e um paralelo entre a técnica da vihuela e a técnica violonística para a interpretação deste repertório.

Em *As obras para canto e vihuela de Alonso Mudarra (Espanha, c.1510-1580)*, o autor apresenta a análise das peças quanto aos modos, contraponto, frases, formas musicais e a relação texto e música. Discute problemas relacionados à transposição, execução da polifonia, o tempo, a ornamentação e apresenta uma restauração da polifonia em partituras para canto e violão.

Diretamente relacionado ao tema desta dissertação, o artigo *Polyphonic intabulations for the lute and vihuela*²⁰, de WOLFF, ressalta a importância das transcrições de polifonia vocal dentro do repertório do período. O autor apresenta um histórico sobre as transcrições de polifonia vocal para instrumentos, discute o sistema de tablatura, suas vantagens e desvantagens com relação à notação convencional e a importância da tablatura para o reconhecimento das *fictas*²¹. Sobre o processo de transcrição WOLFF descreve alguns procedimentos exemplificando com pequenos trechos de transcrições dos vihuelistas espanhóis Mudarra (?-1580) e Narvaez (c. 1503 -?) e do alaudista francês Adrian Le Roy (?-c. 1589).

Neste sentido, esta pesquisa poderá contribuir para ampliar a bibliografia em Língua Portuguesa sobre a prática instrumental do século XVI, informando o trabalho de instrumentistas interessados na execução do repertório transcrito.

²⁰ WOLFF, Daniel. Polyphonic intabulations for the lute and vihuela. In: **Guitar Review**, n. 123, p. 1-8.

²¹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 151-153. *Fictas* são notas alteradas que modificam a condição natural do modo no qual a música se desenvolve.

METODOLOGIA

Esta dissertação foi desenvolvida em quatro capítulos. O capítulo 1 é voltado para a contextualização do tema. Apresentamos um quadro da estética musical no século XVI, ressaltando a transição do estilo franco-flamengo ao *madrigalismo*²², com base em CROCKER²³, BROWN²⁴ e KIEFER²⁵; também, o intercâmbio musical entre Portugal e outros países da Europa, com base em BRITO²⁶.

O capítulo 2 é direcionado ao estudo histórico e musical do repertório dos cancioneiros. A parte histórica foi guiada pelos autores BRITO & CYMBRON²⁷, FREITAS BRANCO²⁸, MORAIS²⁹ e FERREIRA³⁰. Na abordagem sobre o estilo

²² Vide capítulo 1 desta dissertação.

²³ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986.

²⁴ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976.

²⁵ KIEFER, B. **História e significado das formas musicais**. 5. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

²⁶ BRITO, M. C. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

²⁷ BRITO, C.; CYMBRON, L. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

²⁸ FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.

²⁹ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. (Portugaliae Musica, XLVI). _____. **Cancioneiro Musical D'Elvas**: Transcrição e Estudo. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. (Portugaliae Musica, XXXI). _____. **Cancioneiro Musical de Belém**: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

³⁰ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. (Edição fac-símile)

musical incluem-se também NERY & CASTRO³¹, SHEARMAN³², BROWN³³ e NEWCOMB³⁴.

Nos capítulos 3 e 4 é discutido o objeto de estudo desta dissertação: a prática da transcrição de polifonia vocal para instrumentos de cordas dedilhadas.

A prática da transcrição foi primeiramente contextualizada dentro da estética musical do século XVI (seção 3.1). Foram abordadas as transformações estilísticas na técnica composicional do período, as transformações na técnica do alaúde e vihuela, o sistema de notação em tablatura e a correspondência com a execução da música polifônica. Com base em transcrições de polifonia vocal presentes em edições da época, tais como livros de vihuela, alaúde e antologias de polifonia vocal, foram levantados os tipos de transcrições.

Prossigui com o estudo dos procedimentos para a transcrição de música polifônica vocal para vihuela discutidos por Juan Bermudo³⁵. Dentre as fontes

³¹ NERY, R. V; CASTRO, P. F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. (Sínteses da Cultura Portuguesa)

³² SHEARMAN, J. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978

³³ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976.

³⁴ NEWCOMB, A. In: BROWN, H.; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W.W. Norton & Company, 1989.

³⁵ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. ii. 1995-1996. Juan Bermudo (c. 1510-c.1565) nasceu no interior da província de Andaluzia. Embora tivesse estudado música em sua juventude, seus estudos musicais foram suspensos por volta de 1525 com sua ligação à uma ordem Franciscana. Posteriormente, uma séria enfermidade o impediu que continuasse desenvolvendo o ofício religioso e então dedicou-se completamente aos estudos da música. De acordo com o texto do próprio Bermudo, no primeiro capítulo de *Declaración de instrumentos musicales*, seus livros eram voltados para músicos espanhóis, cujo conhecimento de Látim deve ter sido limitado, portanto Bermudo compilou textos de excelentes filósofos e teóricos sobre música e a prática instrumental. Os livros de Bermudo são intencionados para a orientação de músicos práticos, iniciantes ou profissionais, cantores e instrumentistas.

citadas anteriormente, optei pelo estudo de Bermudo por sua maior proximidade local e cronológica com o repertório escolhido para as transcrições. O material utilizado é uma cópia do texto original da seção *De tañer vihuela* publicado no *Journal of Lute Society of América*³⁶.

Foram analisados os procedimentos indicados por Bermudo em cada um dos capítulos da seção *De tañer vihuela*. A partir disto, na seção 3.2 foi desenvolvido apresentando citações de trechos do texto original separados por assuntos. Buscando levantar critérios técnicos para o processo de transcrição, as indicações de Bermudo foram comentadas e, quando necessário, exemplificadas.

O processo de transcrição foi abordado também com base na análise de duas transcrições de vihuelistas do século XVI. As fontes utilizadas são:

- *Mille Regretz*

Transcrição de Luys de Narvaez³⁷

Polifonia vocal de Josquin Des Prez (c. 1440-1521)³⁸

- *Dame acogida en tu hato*

Transcrição de Esteban Daza³⁹

Polifonia vocal encontrada no Cancioneiro Musical de Belém⁴⁰

³⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, 1995-1996.

³⁷ NARVAEZ, L. *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. (Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. f. xxxj. (Edição fac-símile)

³⁸ EXPERT, H. *Repertoire populaire de la musique renaissance*. Paris: Editions Salabert, 1958. p. 52.

³⁹ DAZA, Esteban. *Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El Parnasso*. (Valladolid, 1576). Genève: Minkoff Reprint, 1979. f. 96. (Edição fac-símile)

⁴⁰ MORAIS, M. *Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 69, n. 7.

Dentre as transcrições de polifonia vocal, levantadas nos livros de alaúde e vihuela, escolhi as duas peças acima citadas considerando os seguintes critérios:

- Acesso aos fac-símiles da transcrição da polifonia;
- Localização e acesso à edição da polifonia relacionada à transcrição;⁴¹
- Proximidade cronológica e estilística com a música dos cancioneiros portugueses;
- Tipos distintos de transcrição.

A transcrição para vihuela da *chanson Mille regretz* de Josquin, realizada por Luys de Narvaez, é a mais conhecida e publicada em edição moderna dentre as diversas transcrições instrumentais conhecidas desta peça.⁴² Este fato foi relevante, além dos critérios acima apontados, para que esta transcrição fosse escolhida para ser analisada neste trabalho.

A transcrição de *Dame acogida en tu hatu*, do vihuelista Esteban Daza, foi escolhida com base nos critérios acima apresentados e principalmente por ser um exemplo direto de transcrição da época da polifonia de um cancioneiro português.

As análises apresentadas na seção 3.3 foram realizadas com base no estudo comparativo da transcrição em tablatura com a polifonia vocal correspondente. Para possibilitar este estudo foi elaborada uma partitura, para cada uma das peças, com a seguinte disposição: polifonia vocal; tablatura; transcrição da realização da tablatura para a notação convencional. O material descrito acima é apresentado na seção 3.3, incluindo a partitura vocal, o fac-símile da tablatura e a partitura elaborada para a análise.

⁴¹ Para muitas transcrições presentes nos livros de alaúde e vihuela não foi possível localizar a partitura vocal correspondente.

⁴² CLARK, W. A. Luys de Narváez and the intabulation tradition of Josquin's *Mille regretz*. In: *Journal of Lute Society of America*. v. XXVI-XXVII, 1994. p. 17.



No capítulo 4, os procedimentos para a transcrição, levantados no estudo do capítulo 3, são confrontados diretamente com a prática na preparação das transcrições de oito peças selecionadas dos cancioneiros portugueses, bem como na execução e realização musical das mesmas por meio da gravação do repertório.⁴³

A seleção das peças para as transcrições foi feita com base nos seguintes critérios: acesso aos fac-símiles da polifonia vocal e aspectos técnicos-musicais do repertório.

O repertório foi selecionado primeiramente considerando as músicas disponíveis em fac-símiles nas edições de MORAIS⁴⁴ e FERREIRA⁴⁵. Na coleção *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*⁴⁶ estão disponíveis apenas os fac-símiles de duas peças do *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa*, sendo uma peça a quatro vozes e outra a duas vozes, além de duas peças do *Cancioneiro Musical da Bibliothèque de L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*, sendo uma delas a três vozes e a outra a uma voz.

⁴³ As gravações constam do CD que acompanha esta dissertação.

⁴⁴ MORAIS, M. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. (Portugaliae Musica, XLVI) _____. *Cancioneiro Musical D'Elvas*: Transcrição e Estudo. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. (Portugaliae Musica, XXXI) _____. *Cancioneiro Musical de Belém*: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

⁴⁵ FERREIRA, M. P. *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. (Edição fac-símile)

⁴⁶ MORAIS, op. cit., 1977.

Por outro lado, o conteúdo completo do *Cancioneiro Musical D'Elvas*⁴⁷ está disponível em edição fac-símile, tratando-se de peças a três vozes. Nesta edição encontra-se o fac-símile da peça *Venid a suspirar al verde prado*, representativa do *Cancioneiro Musical de Belém*.

Partindo dos fac-símiles disponíveis e visando apresentar uma amostra do conteúdo musical e poético destes cancioneiros, foram escolhidas as músicas para as transcrições, sendo importante ressaltar que são em maior número as peças do *Cancioneiro Musical D'Elvas*, devido à existência em edição fac-símile de seu conteúdo completo. Algumas das peças selecionadas apresentam duas possibilidades de transcrição, como demonstrado na tabela 1.

Cancioneiro Musical de Belém	
1. Venid a suspirar al verde prado	5
2. Canção de amor	6
3. Canção de amor	7
4. Canção de amor	8
5. Canção de amor	9
6. Canção de amor	10
7. Canção de amor	11

⁴⁷ FERREIRA, M. P. *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. (Edição fac-símile)

TABELA 1 – REPERTÓRIO SELECIONADO PARA AS TRANSCRIÇÕES

Títulos das músicas		Antologia	Tipo de transcrição	Faixa no CD
1	<i>Secaronme los pesares</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	acompanhamento ao canto	1
		Cancioneiro Musical da <i>Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris</i>		
2	<i>Por una sola vez</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	solo	2
			acompanhamento ao canto	3
3	<i>Venid a sospirar al verde prado</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	solo	4
		Cancioneiro Musical de Belém		
4	<i>Minina dos olhos verdes</i>	Cancioneiro Musical da <i>Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris</i>	acompanhamento ao canto	5
5	<i>Las tristes lagrimas mias</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	acompanhamento ao canto	6
6	<i>Ninha era la infanta</i>	Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa	acompanhamento ao canto	7
7	<i>Mas deveis a quien os sirve</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	solo	8
			acompanhamento ao canto	9
8	<i>Passame por Dios barquero</i>	Cancioneiro Musical D'Elvas	solo	10
		Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa	acompanhamento ao canto	11

As transcrições para alaúde e/ou vihuela foram realizadas em tablatura francesa, sistema de letras, mais difundido em edições atuais de música para estes instrumentos. A notação em tablatura é comum para o alaúde e vihuela por se tratarem de instrumentos com as mesmas características técnicas de execução e padrão de afinação.⁴⁸

Os critérios técnicos e musicais para a escolha das peças transcritas, bem como a metodologia utilizada para as transcrições apresentadas, são discutidos detalhadamente na seção 4.1.2.

Todas as transcrições foram executadas e experimentadas nos três instrumentos utilizados. No entanto, na gravação, optei pela vihuela por ser o instrumento mais característico do ambiente musical da Península Ibérica no século XVI. Seis das transcrições para acompanhamento ao canto foram gravadas com o barítono Carlos Eduardo Vieira e uma delas foi gravada com flauta, na execução de Patrícia Michelini.

⁴⁸ Este aspecto é discutido detalhadamente na seção 4.1.2.



CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E MUSICAL

O início do Renascimento é marcado por um fato determinante: a erudição. Os progressos educacionais ocorridos entre os séculos IX e XIV influenciaram diretamente na produção literária e artística do século XVI.

As instituições educacionais em monastérios foram aos poucos substituídas por escolas das catedrais. Surgiram também, a partir do século XII, escolas ligadas aos interesses comerciais, muitas delas organizadas pela burguesia; posteriormente foram criadas as *Universidades*.⁴⁹

A invenção da imprensa no final do século XV, atribuída a Johannes Gutenberg (c. 1397-1468), possibilitou a transmissão mais imediata do conhecimento, tornando acessível por meio de inúmeras publicações, uma literatura que até então estava sob domínio da Igreja. Este acontecimento transformou definitivamente os rumos da cultura ocidental e, sem dúvida, contribuiu diretamente para um grande desenvolvimento literário e artístico.⁵⁰

⁴⁹ RUSSELL, B. **História da Filosofia Ocidental**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Livro Segundo. p. 102-105. ARRUDA, J. J. A. **Historia Antiga e Medieval**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1979. p. 398. BURNS, E. M. **História da Civilização Ocidental: Do homem das Cavernas até a bomba atômica – O Drama da Raça Humana**. 20. ed. Porto Alegre: Editora Globo, s.d. 345-349, p. 378. O termo universidade significava originalmente uma *associação* ou *corporação* organizada com o objetivo de preparar e licenciar professores. Mais tarde o termo também passou a ser utilizado para designar uma instituição educacional abrangendo uma escola de artes liberais e uma ou mais faculdades de finalidade profissional, tais como direito, medicina ou teologia.

⁵⁰ ARRUDA, J. J. A. **História Antiga e Medieval**. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1979. p. 473.



A produção literária e artística do século XVI foi incentivada também pelo mecenato. O desenvolvimento comercial havia gerado um acúmulo de riquezas contribuindo para que a burguesia, os governantes, os papas e os cardeais patrocinassem artistas e intelectuais. A aquisição de obras de arte, a construção de palácios e a contratação de músicos propiciavam prestígio aos patronos e suas cidades.⁵¹

A redescoberta da cultura clássica por meio da literatura permitiu uma revisão das tradições e conceitos medievais. O pensamento e a reflexão sobre o homem e o mundo passaram a ser orientados por uma valorização da vida e das capacidades humanas. Os novos conceitos eram guiados por um distanciamento das concepções religiosas e místicas da Idade Média e uma maior atenção ao homem no contexto do mundo em que vivia. Contudo, as normas impostas pela moral cristã eram ainda respeitadas, embora os costumes cotidianos fossem cada vez menos influenciados por estas. O dualismo entre a fé religiosa e as atitudes pagãs caracterizaram o *humanismo*.⁵²

Os humanistas eram estudiosos ligados ao clero ou intelectuais incentivados por mecenas. Dedicaram-se à reconstrução e compreensão do mundo antigo com base em manuscritos que poderiam fornecer um conceito mais rigoroso e autêntico dos ideais clássicos e, conseqüentemente, afastá-los das interpretações distorcidas vindas das imposições da Idade Média.

⁵¹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997, p. 188-189.

⁵² LÓPEZ, C. P. G. et al. La Literatura. La Musica. In: **Enciclopedia Labor**. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1957. tomo VI, p. 207.

Com o objetivo de encontrar uma verdade histórica, eram estudados e revisados textos clássicos encontrados nas bibliotecas dos mosteiros e desenvolvidos métodos de investigação, dando impulso a uma nova visão crítica dos fenômenos culturais e científicos.⁵³

Os humanistas, apoiados pelos mecenas, valorizavam as cortes que se destacavam na época, como por exemplo a corte de Florença, na Itália. Ao mesmo tempo impulsionavam realizações no campo da literatura, das artes e das ciências.⁵⁴

Na música, o humanismo contribuiu para a redescoberta e estudo de antigos textos e teorias sobre a música grega. Até 1470 a principal autoridade para conhecimento da música da Antiguidade foi Boécio⁵⁵.

No final do século XV, no entanto, com o advento da imprensa, foram colocadas em circulação muitas outras fontes. Em 1500, os trabalhos completos de Platão e a *Poética*, de Aristóteles, estavam disponíveis em tradução para o latim. Em 1581 Vincenzo Galilei publicou, pela primeira vez, três composições gregas no seu tratado *Dialogo della musica antica e della moderna*.⁵⁶

⁵³ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 185-186.

⁵⁴ LÓPEZ, C. P. G. et al. La Literatura. La Musica. In: **Enciclopedia Labor**. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1957. tomo VI, p. 207-210.

⁵⁵ Boethius (c. 480-524), filósofo romano, escreveu o tratado *De institutione musica* com base em fontes gregas.

⁵⁶ LOCKWOOD, L. Renaissance. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. v.15, p. 738.



A partir do século XVI, a impressão musical tornou-se uma atividade comercial, tendo iniciado primeiramente em 1501 em Veneza com Ottaviano Petrucci, não demorou para que surgissem centros de impressão em outras partes da Europa. A impressão musical garantiu uma maior circulação de músicas, melhorou a qualidade das cópias e tornou mais rápido o acesso às edições.

As inovações técnicas proporcionadas pelo processo de impressão musical influenciaram nas transformações que vinham ocorrendo já desde o final do século XV na função e nos conceitos da prática musical.⁵⁷

Com o desenvolvimento da classe burguesa surgiu um grande público formado por músicos amadores que buscavam na música uma forma mais culta de lazer. Para este público destinaram-se antologia de música polifônica principalmente profana. Por outro lado, houve também um crescimento e variedade na publicação de música sacra católica e protestante. As publicações eram voltadas para funções devocionais ou litúrgicas e também eram impressas em latim ou vernáculo.⁵⁸

Em meados do século XVI a música se estabeleceu na Europa como uma forma de expressão relacionada à poesia e religião. A atividade musical estava presente em rituais religiosos, em ocasiões festivas, dentro das cortes e academias. Contribuindo com esta nova função da música na sociedade há um crescimento na publicação de manuais destinados ao ensino da prática musical para amadores.⁵⁹

⁵⁷ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 181.

⁵⁸ LOOCKWOOD, L. Renaissance. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. v.15, p. 738.

⁵⁹ BROWN, H. M. Instruments. In: BROWN, H. M.; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1.ed. London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 168.

O conceito musical que se fortaleceu durante este século tendia à utilização da música para valorização do significado do texto, tendo como fundamento a idéia de Platão na qual a harmonia e o ritmo deveriam seguir o sentido das palavras. Para a concepção da época, a música poderia alterar os sentimentos e reproduzir efeitos no estímulo e na conquista das paixões.⁶⁰

Diante das divergências geradas sobre o uso da textura musical mais adequada para a expressão do texto surgem duas correntes musicais básicas. A primeira defendia que era possível atingir e estimular a alma dos ouvintes com a expressão do texto por meio da polifonia. Por outro lado, a segunda corrente acreditava que a polifonia não poderia cumprir esta função porque a sobreposição do texto resultante do contraponto imitativo não possibilitava a compreensão das palavras. Para esta última, a polifonia deveria ser trabalhada em função de uma melodia principal que pudesse expressar com exatidão o significado do texto.⁶¹

Aos poucos, as idéias da segunda corrente conduziram à estética do *madrigalismo*, na qual predomina a expressão dos sentimentos presentes no texto, a valorização de uma melodia principal e ao mesmo tempo a variedade na textura e no conteúdo harmônico.⁶²

⁶⁰ LOOCKWOOD, L. Renaissance. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. v.15, p. 739.

⁶¹ GROUT, D.J; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 184-185.

⁶² CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986 p. 187.



A nova estética contribuiu para um maior desenvolvimento da canção solo com acompanhamento instrumental, embora esta forma de apresentação já estivesse sendo praticada paralelamente à música polifônica. Em grande parte, a música instrumental permaneceu diretamente subordinada à música vocal, sendo o repertório basicamente formado por transcrições ou variações deste modelo.⁶³

O cenário musical europeu durante o século XVI é caracterizado principalmente pela atuação de músicos provenientes da França, da Bélgica e Holanda. Esta região do norte da Europa destacou-se como um importante centro musical no século XV, no qual estruturou-se a tradição da escola franco-flamenga.⁶⁴

A tradição desta geração de músicos foi difundida pela Europa por meio da contratação destes para trabalharem nas mais importantes cortes e catedrais européias, tendo sido iniciado este intercâmbio primeiramente com a Itália. As cortes de Nápoles, Ferrara, Modena, Mantua, Milão e Veneza foram os principais centros de atuação destes compositores no período. O estilo adotado por tais compositores era distinguido principalmente pelo refinamento e sofisticação nos procedimentos da elaboração musical, agrupando diversos elementos da composição com perfeito equilíbrio.⁶⁵

⁶³ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976. p. 270.

⁶⁴ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p.156.

⁶⁵ GROUT, D. J; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 193. CROCKER, op. cit., p.156.

A produção musical da segunda metade do século XV conduzia para um novo ideal sonoro combinando a técnica contrapontística tradicional, até então estabelecida, com um pensamento harmônico com base na utilização da tríade. A partir de 1400 a técnica do contraponto tradicional caminhou em direção ao enriquecimento da sonoridade, enfatizando os elementos menos estáveis, como os intervalos de terças ou sextas e ocultando os elementos mais estáveis como os intervalos de quintas e oitavas.

Até então, nas progressões do sistema tradicional, os intervalos de terças e sextas deveriam ser conduzidos para os intervalos consonantes de quintas e oitavas para serem considerados resolvidos. Os intervalos de terças e sextas que não fossem resolvidos eram cuidadosamente localizados para fortalecer o formato total da estrutura, facilitando a progressão de um ponto de repouso para outro. Neste sentido, as progressões de intervalos tradicionais foram sendo exploradas em diversos caminhos, gerando uma sonoridade mais rica e ao mesmo tempo uma transparência menor da estrutura e da direção das progressões.⁶⁶

A variedade na técnica polifônica assumida por compositores do período entre 1450 e 1500 caracterizou a transição para este estilo musical. Esta transição é demarcada na história da música iniciando com as obras mais tardias dos compositores Guillaume Dufay (c. 1400-1474) e Johannes Ockeghem (c. 1430-1495), seguidos por Antoine Busnois (? – 1492) e Jacob Obrecht (1450-1505), entre outros, culminando com Josquin Des Prez (c. 1440-1521).⁶⁷

⁶⁶ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 154-156.

⁶⁷ Ibid., p. 156-172.



As novas tendências na técnica dos compositores desta geração foram plenamente afirmadas na obra de Josquin. Suas composições caracterizavam-se pela utilização de uma estrutura a quatro vozes (soprano, alto, tenor e baixo), por uma maior liberdade na elaboração da obra sem a utilização do *cantus firmus* ou uma melodia pré-determinada, pelo uso de imitações curtas e um único texto em todas as vozes, além da regularidade e fluência rítmica. KIEFER ressalta a forma como o texto era trabalhado por Josquin:

Sente-se nos motetos de Josquin uma preocupação muito nítida no sentido de traduzir musicalmente o texto. Muitas vezes recorre, por isto mesmo, a secções homofônicas nas quais as palavras, por serem cantadas simultaneamente em todas as vozes, são mais compreensíveis. Mas ao mesmo tempo Des Près constrói suas peças segundo leis puramente musicais. As vozes já não têm mais uma individualidade própria, em sentido expressivo, mas todas elas participam de uma mesma idéia. É esta uma das significações das imitações constantes.⁶⁸

A influência de Josquin na obra dos compositores que o sucederam no século XVI foi determinante principalmente nos seguintes aspectos: a estabilização da estrutura a quatro vozes, o uso de imitações e a ausência do *cantus firmus*. Entre os compositores que primeiramente difundiram este novo estilo estão Jean Mouton (c.1459-1522) e Antoine de Fevin (c. 1480-c. 1512). CROCKER comenta estas influências comparando o estilo polifônico que se impõe a partir do século XVI com a polifonia do período anterior a Josquin:⁶⁹

⁶⁸ KIEFER, B. **História e significado das formas musicais**. 5. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981. p. 100-102.

⁶⁹ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 182-183.



Um (...) importante, (...) resultado do estilo de Josquin foi a expressividade completa da polifonia. Por séculos a polifonia implicava, de acordo com as regras vigentes, em uma ou duas linhas vocais com texto sobre uma ou duas linhas instrumentais – o moteto, as formas de canções, e muito da música sacra do século XV. Agora, nas décadas após 1500, todas as vozes são cantadas (...) com estilo parecido e equilibradas em importância.⁷⁰

Embora os compositores da primeira metade do século XVI tenham absorvido e desenvolvido as técnicas composicionais de Josquin e seus contemporâneos, novas técnicas e novos gêneros musicais eram criados, adequando-se e acompanhando todas as transformações que afetavam a Europa. Neste sentido, a formação dos estados nacionais e a identificação destes por idiomas próprios contribuíram para que houvesse também um desenvolvimento da expressão musical de cada nação.⁷¹

Na primeira metade do século XVI a essência da música franco-flamenga continuou presente na produção dos compositores Adrian Willaert (c. 1485-1562), Jacobus Clemens (c. 1510-c. 1556) e Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1556), entre outros; no entanto, seu desenvolvimento era gradativamente mais lento. Aos poucos a supremacia do estilo franco-flamengo em toda a Europa começa a ser dividida com os vários estilos nacionais que se estabelecem. O aspecto da distinção musical é observado na afirmação de BROWN:⁷²

⁷⁰ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 183-184. *An (...) important, (...) result of Josquin's style was the complete vocalization of polyphony. For centuries polyphony had regularly involved one or two vocal lines with text over one or two instrumental lines – the motet, the song forms, much of the sacred music of the 1400. Now, in the decades after 1500, everyone sang (...) similar in style and more or less equal in importance.*

⁷¹ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 224.

⁷² BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976. p. 186-187.

Pela primeira vez, (...) era possível diferenciar claramente canções holandesas das parisienses, e a música sacra francesa da flamenga; *lieder* e madrigais tornaram-se formas profanas predominantes, respectivamente nos territórios Germânicos e na Itália. Além disso, a Espanha e a Inglaterra podiam vangloriar-se de excelentes compositores dos quais a música era completamente distinta da tradição dominante no resto da Europa Ocidental.⁷³

Portanto, os estilos nacionais distinguiam-se, principalmente, na criação e utilização de gêneros musicais próprios. Dentre os gêneros nacionais representativos deste período estão: a *frottola*, na Itália; o *villancico*, na Península Ibérica e a *chanson*, na França.⁷⁴

Os músicos do norte da Europa empregados nas cortes italianas eram solicitados principalmente para a composição de missas e motetos. No entanto, como vimos anteriormente, a música conquista um espaço cada vez maior no entretenimento da vida cortesã. De acordo com esta nova função, os músicos contratados destinavam a seus patrões também um repertório de canções, normalmente com textos em francês e no estilo musical que se estabeleceu com a geração de Josquin. Em 1501, Petrucci⁷⁵ publicou em Veneza um extenso repertório de canções francesas sob o título *Harmonice musices odhecaton*. Este repertório de canções tinha como base elaboração técnica da escola franco-flamenga e era muito sofisticado para cumprir seu papel de entretenimento nas cortes italianas. O

⁷³ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976. p. 186. *For the first time, (...), it was possible to differentiate clearly between Netherlandish and Parisian chansons, and between French and Flemish sacred music; and lieder and madrigals became the predominant secular forms in the Germanic countries and Italy respectively. Moreover, Spain and England could boast of superb composers whose music did not quite fit into the central tradition of the rest of western Europe.*

⁷⁴ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 224-229.

⁷⁵ Ottaviano dei Petrucci (1466-1539) foi editor de música na Itália.

ambiente cortesão necessitava de uma música mais leve e, principalmente, com textos no idioma italiano, contribuindo assim para o surgimento da *frottola*.

O repertório de *frottole* foi amplamente publicado por Petrucci entre 1504 e 1514. O texto utilizado na *frottola* era organizado regularmente em forma estrófica, retomando a tradição das *ballade*, *virelai* e *rondeau*, formas típicas das canções medievais.

Na textura musical a *frottola* também revelou um aspecto conservador, utilizando a escrita a três vozes e a valorização da voz superior. Por outro lado, este gênero apresentava uma novidade: as vozes que poderiam ser todas cantadas, eram apresentadas também no formato de uma ou duas vozes acompanhadas por uma ou duas partes instrumentais. Esta característica da *frottola* inicia a trajetória da canção acompanhada.⁷⁶

Em 1509 e 1511 Petrucci publicou, de Francisco Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar com lauto*, com um repertório de *frottole* em transcrições para voz e alaúde. Apesar da *frottola* caracterizar-se por uma estrutura musical mais simples e temáticas relacionadas ao amor e a sátira, esteve presente apenas no ambiente culto das cortes italianas, principalmente em Mantua, Ferrara e Urbino.⁷⁷

⁷⁶ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 184.

⁷⁷ REESE, G. **La musica en el Renacimiento**. 2. ed. Madrid: Alianza Música, 1995. v.1, p. 609-611. GROUT, D. J; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 225.

Na Península Ibérica, o vilancico aparece como um gênero equivalente à *frottola*. Um estudo mais detalhado de sua estrutura poética e musical é apresentado na seção 2.2.2 desta dissertação.

Os compositores franceses, a partir de 1520, influenciados pelo caráter da *frottola*, desenvolvem a canção do início do século, acentuando as características locais na poesia e na música, resultando na nova *chanson*. Este termo passou a ser usado para toda canção popular francesa.

As *chansons* foram publicadas em grande quantidade a partir de 1528 com as primeiras edições de música francesa por Pierre Attaignant (c.1500-c.1553). Este repertório era dependente em estilo e técnica de compositores que precederam a Josquin, como por exemplo Jean Mouton (c. 1459-1522) e Antoine de Fevin (?-1512). Dentre os compositores de *chansons* reunidos nas edições de Attaignant estão Pierre Certon (?-1572), Clement Janequin (c. 1474-c. 1560) e Claudin Sermisy (c. 1490-1562). A *chanson* apresentava as seguintes características composicionais:⁷⁸

- ausência de forma fixa;
- estrutura a quatro vozes, sendo que todas deveriam ser cantadas;
- utilização de ritmos simples;
- utilização de imitações mais fáceis de serem seguidas;
- transparência da estrutura harmônica;
- caráter triádico;
- movimentação leve na voz do baixo.

⁷⁸ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 185.



Os ideais literários italianos foram sendo modificados no decorrer da primeira metade do século XVI. Os sonetos e canzonas de Petrarca (1340-1374) eram retomados e agora considerados textos ideais para a música italiana.⁷⁹ Seguindo esta nova tendência literária, buscava-se a criação de um gênero musical que reunisse a técnica refinada da *chanson* e as formas livres e ao mesmo tempo valorizasse a dicção e expressão da melhor poesia italiana. Tais fatos conduziram para o desenvolvimento do *madrigal* na segunda metade do século XVI.

A estrutura musical do *madrigal* derivou principalmente da técnica utilizada por compositores da tradição franco-flamenga. Músicos do norte da Europa como Philippe Verdelot (c. 1480-1545), Adrian Willaert (c. 1485-1562) e Jacob Arcadelt (c. 1504-c. 1567) eram contratados especialmente para desenvolver este gênero.⁸⁰

No *madrigal* a música era elaborada para um texto de reconhecida qualidade literária. Embora este gênero fosse apresentado em forma estrófica, a música era modificada a cada estrofe para melhor expressar o texto. A textura musical utilizava-se da homofonia em equilíbrio com a fluência da condução melódica de todas as vozes e fazia uso das imitações para destacar a independência rítmica das vozes ou para expressar o texto.⁸¹

⁷⁹ LÓPEZ, C. P. G. et al. La Literatura. La Musica. In: **Enciclopedia Labor**. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1957. tomo VI, p. 209-210.

⁸⁰ CROCKER, R.L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986 p. 187.

⁸¹ HAAR, J. Madrigal. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980. v. p. 463-464.

O contato musical de Portugal com outros países da Europa aconteceu principalmente por intermédio da Espanha. Os casamentos reais proporcionaram o intercâmbio de músicos entre os dois países desde o século XV. A partir do século XIV houve um empenho por parte dos monarcas portugueses e espanhóis para unir os dois países, reunificando a Península Ibérica. A unificação foi aspirada por meio de uma série de casamentos reais.⁸²

No final século XV a Espanha, até então dividida entre os reinos de Castela e Aragão, unificou-se com o casamento da rainha Isabel de Castela e do rei Fernando de Aragão (1479-1516). Havia também o interesse por parte dos reis castelhanos em agregar o reino de Portugal. Esta possibilidade tornou-se próxima no reinado de D. Manuel I que se casou com a filha dos reis castelhanos. Seu filho D. Miguel seria o futuro herdeiro das três coroas (Castela, Aragão e Portugal) possibilitando a esperada unificação da Península. No entanto, com a morte de D. Miguel em 1500, diminuíram as possibilidades de unificação dos três reinos. A monarquia portuguesa do século XVI esteve sob os reinados de D. Manuel I (1495-1521), D. João III (1521-1557), D. Sebastião (1557-1578) e Filipe I (1580-1598).⁸³

⁸² BRITO, M. C. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 44-45. SARAIVA, J. H. **História Concisa de Portugal**. 21.ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2001. p. 90.

⁸³ MARTINS, O. **História da Civilização Ibérica**. 40. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d. p. 145. MARQUES, A. H. O. **Breve História de Portugal**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p. 190-191, p. 725. SARAIVA, J. H. op.cit. p. 90.

Desta maneira, a relação entre músicos espanhóis e a corte portuguesa neste século foi mais acentuada. Importantes obras de músicos espanhóis do período foram dedicadas ao rei de Portugal D. João III. Luys Milan dedicou-lhe o primeiro livro impresso de música para vihuela, o *El Maestro* (1536), Francisco Guerrero ofereceu-lhe seu primeiro livro de missas e o teórico Juan Bermudo dedicou-lhe seu tratado *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555). Além disso, D. João III teve ao seu serviço o vihuelista espanhol Hernando de Jaen; o compositor Miguel de Fuenllana trabalhou para o rei D. Sebastião de 1574 a 1576.

A presença de músicos espanhóis em Portugal não ficou restrita apenas à corte e à capela real: compositores e instrumentistas espanhóis atuaram em diversas cidades portuguesas. O primeiro professor de música da Universidade de Coimbra, Mateo de Aranda, veio também da Espanha. Os seus dois tratados sobre cantochoão e polifonia provavelmente foram os primeiros livros de música impressos em Portugal (1533-1535).

Além dos espanhóis, músicos flamengos e italianos estiveram também trabalhando para a corte portuguesa no século XVI. Segundo BRITO, grande parte destes músicos eram instrumentistas, havendo referência apenas sobre um compositor flamengo que trabalhou como mestre de capela para D. Sebastião. De acordo com o autor, a tradição da música franco-flamenga difundiu-se em Portugal tanto quanto em outros pontos da Europa.⁸⁴

⁸⁴ BRITO, M. C. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 44-48.



Os manuscritos procedentes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra que se conservam na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra constituem a mais rica coleção de fontes musicais dos séculos XVI e XVII existentes em Portugal. Vários desses manuscritos, na sua maioria dos séculos XVI, (...), contêm missas e motetes de Josquin Des Prés, Compère, Mouton, La Rue, Willaert, (...) ⁸⁵

Os compositores flamengos Gombert e Créquillon foram membros da *cappilla flamenca* do Imperador Carlos V. A *cappilla flamenca* se estabeleceu na Espanha no século XIV, ainda no reinado de Juan I de Aragão (1350-1396). O grupo era formado por músicos franco-flamengos para realizar especialmente o repertório tradicional do norte da Europa e, durante o século XVI, acompanhou o imperador Carlos V em suas viagens. ⁸⁶

O constante intercâmbio musical entre Portugal e Espanha foi provavelmente o principal fator para que a música destes compositores se tornasse conhecida no ambiente musical português. BRITO afirma que, considerando as documentações existentes, os músicos portugueses não devem ter atuado com freqüência em centros europeus fora da Península Ibérica, porém há o registro de que três músicos estiveram trabalhando na Itália em meados do século XVI. ⁸⁷

⁸⁵ BRITO, M. C. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. p. 49.

⁸⁶ REESE, G. **La musica en el Renacimiento**. 2. ed. Madrid: Alianza Musica, 1995. v.1. p. 669-675.

⁸⁷ BRITO, op. cit., p. 48.



CAPÍTULO 2

OS CANCIONEIROS

2.1 Das primeiras antologias de poemas aos cancioneros musicais do século XVI

O termo *cancionero* ou *cancioneiro* é usado desde o século XV para nomear uma coleção ou antologia de poemas que poderiam ser cantados ou lidos sem, no entanto, apresentar a notação musical. Em edições atuais, é comum a utilização do título *cancioneiro musical* para designar um livro de canções que apresenta a notação musical.⁸⁸

A palavra *canción* foi usada por poetas e músicos do Renascimento juntamente com os termos *cantiga*, *cantar* e *canson* (galaico-português) entre outros. Entre 1450 e 1530 seu significado referia-se normalmente a uma canção com refrão, semelhante à forma ABBA, característica do *villancico*.⁸⁹

Os primeiros cancioneros ibéricos consistem em compilações de poesias sem música e dentre os mais antigos encontram-se dois cancioneros espanhóis do século XV. O primeiro cancionero é formado por duas antologias de poemas da época que foram compilados em 1445 por Alfonso de Baena para Juan II de Castilla e por volta de 1458 por Lope de Stúniga para Alfonso V na corte espanhola de

⁸⁸ SAGE, J. Cancionero. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 3, p. 679.

⁸⁹ _____. Canción. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 3, p. 679.



Nápoles. O segundo é uma antologia de poemas de Juan del Encina com o título *Cancionero* (Salamanca, 1496).⁹⁰

Embora nestas antologias não houvesse a notação musical, possivelmente já existia a conexão entre poesia e música, pois muitos dos poemas do *Cancionero* de Juan del Encina⁹¹ aparecem com música do próprio poeta no *Cancioneiro Musical de Palácio* e também em outros livros de canções do século XVI.

No início do século XVI houve uma tendência de separação entre poesia e música nos cancioneiros. Foram impressas duas importantes antologias de poemas sem notação musical. São elas: o *Cancionero General de Hernando de Castillo* (Valência, 1511) e o *Cancionero General de Garcia de Resende* (Lisboa, 1516). Estes novos cancioneiros, de maneira geral, ofereciam poemas para serem apenas lidos e apresentavam poucos textos que sugerissem o uso de dança ou canto.

Estes cancioneiros eram compilados para atender a demanda de pessoas cultas. Entretanto, em meados do século XVI, surge um outro tipo de cancioneiro, também sem música, na forma de uma antologia de baladas ou *romances* voltada para um público mais amplo. As antologias dedicadas exclusivamente aos *romances* começam a aparecer com o *Cancionero de romances* (Antuérpia, c. 1548).⁹²

⁹⁰ SAGE, J. *Cancionero*. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 3, p. 679.

⁹¹ POPE, I. Encina, Juan de. In: _____. v. 6, p. 159-160. Juan del Encina nasceu em Salamanca em 1468 e morreu em León por volta de 1530. Era poeta, dramaturgo e compositor. Todo seu trabalho literário e musical foi composto antes dos trinta anos. Em seu *Cancionero* (1496) encontram-se trabalhos literários que refletem sua ligação com a igreja e seus estudos humanísticos. Encina foi, sistematicamente, o primeiro compositor de peças dramáticas, especificamente criadas para serem representadas.

⁹² SAGE, J. *Romance*. In: _____. v. 16, p.121-126. No século XV utilizou-se o termo *romance* na Espanha e *romanza* na Itália. O *romance* narrativo era, em sua forma, próximo ao

No final do século XV os cancioneiros com notação musical também já estavam em circulação na Espanha e Portugal, bem como em outros países da Europa, e consistiam em antologias de música polifônica; até o século XVII não foram compiladas monodias na forma de cancioneiros. Embora possam ser encontradas canções monódicas no livro para vihuela *El Maestro* (1536) de Luys Milan, não se trata ainda de uma compilação, mas sim da utilização das melodias das canções como um recurso musical para o desenvolvimento técnico do instrumentista.⁹³

As mais antigas antologias de música polifônica compiladas entre 1480 e 1532 são os cancioneiros espanhóis:

- *Cancionero de Montecassino* (c. 1480-1500)
- *Cancionero Musical de la Colombina* (Sevilla, c. 1490)
- *Cancionero Musical de Palacio*⁹⁴ (Madrid, c. 1505-1520)
- *Cancioneiro Musical de Segóvia* (início do século XVI)
- *Cancionero Musical de Barcelona* (c. 1532)

Destes, o mais conhecido é o *Cancionero Musical de Palácio*. Nele está representado o repertório musical da corte espanhola na época dos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela. São conhecidas 458 das 548 peças originais.⁹⁵

vilancico. A palavra *romancero* é utilizada para nomear uma coleção de romances espanhóis com ou sem música.

⁹³ SAGE, J. Cancionero. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London. v. 3. p. 680.

⁹⁴ Também denominado *Cancionero de Barbieri*.

⁹⁵ SAGE, op. cit.



O conteúdo do *Cancionero Musical de Palacio* consta de vilancicos, canções e romances, sendo a maior parte para três ou quatro vozes. Há muitos textos cortesãos, mas também muitos textos e melodias populares, enquanto as canções religiosas são a minoria. O compositor mais presente nesta antologia é Juan del Encina, seguido por Francisco Millan (c. início do século XVI), Francisco de la Torre (c. 1483-1504), Pedro de Escobar (c. 1465-1535) e Francisco de Peñalosa (c. 1470–1528). Nos textos predomina o idioma espanhol, apesar de existirem aproximadamente doze peças em italiano e francês e três conjuntos de textos espanhóis compostos pelo flamengo Johannes Urreda (meados do século XV).

Os cancioneiros do início do século XVI, principalmente o *Cancionero Musical de Palácio*, contém peças baseadas em melodias que aparecem normalmente na voz superior e que provavelmente existiam antes de 1450. Outra característica predominante na maior parte destas antologias é o conteúdo produzido por poetas, também músicos, que freqüentemente combinavam os elementos plebeus e cortesãos.

Relacionados ainda à primeira metade do século encontramos as antologias portuguesas *Cancioneiro Musical D'Elvas* (c. 1500-1550) e *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (c. 1500-1560), dos quais estaremos tratando mais detalhadamente ainda neste capítulo, e a antologia espanhola *Cancionero del Duque de Calabria* (Venice, 1556), mais conhecida como *Cancionero de Upsala*.

O *Cancionero de Upsala* reúne 54 vilancicos a duas, três, quatro e cinco vozes. Em comparação ao *Cancionero Musical de Palácio*, a escrita imitativa é mais utilizada, abrangendo todas as vozes. Gombert (c. 1500-1560) é o único compositor

mencionado nesta antologia, embora muitas das peças sejam provavelmente de autoria de Juan del Encina.⁹⁶

Na segunda metade do século XVI são representativos os cancioneiros portugueses: *Cancioneiro da Biblioteca da École Supérieure des Beaux-Arts de Paris* e o *Cancioneiro do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém* (c.1550 -1580), os quais serão abordados na seção 2.2.

⁹⁶ SAGE, J. Cancionero. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. p. 680.

FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 84.



2.2 Os Cancioneiros Portugueses

Entre as coleções conhecidas em Portugal no período que compreende o final do século XV até o século XVI encontramos cinco cancioneiros, sendo um deles não-musical e quatro musicais. Trataremos inicialmente do *Cancionero Geral*, uma antologia sem conteúdo musical compilada por Garcia de Resende e publicada em 1516.

Durante o reinado de D. Afonso V (1438-81) muitos descendentes de nobres portugueses emigrados regressaram de Castela e trouxeram a influência da poesia castelhana, na qual traços trovadorescos começavam a ser substituídos pela influência italiana de Dante e de Petrarca. Depois de mais de um século, já no reinado de D. João II, esta poesia reapareceu no *Cancionero Geral*, abrangendo a produção poética de meados do século XV até a data da compilação.⁹⁷

O *Cancionero Geral* reúne aproximadamente mil poesias de autoria de poetas cortesãos. As poesias trazem versos com tema amoroso ou satírico. Sobre a inexistência do registro musical neste cancioneiro, BRITO E CYMBRON afirmam:

É de admitir, no entanto, que para muitos poemas só terá existido a melodia, que não chegou a ser registrada por escrito, que outras versões musicais foram só registradas em folhas volantes que se perderam irremediavelmente e que em muitos outros casos ainda nunca terá de fato existido nenhuma versão musical dos poemas.⁹⁸

⁹⁷ BRITO, C.; CYMBRON, L. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p. 52-55.

⁹⁸ Ibid. p. 55.



O *Cancionero Geral* retrata a vida cultural palaciana durante a segunda metade do século XV e princípio do século XVI, o que se verifica no prólogo da própria coleção escrito por Garcia de Rezende e dirigido a D. Manuel I:

No qual conto entra a arte de trovar, que em todo tempo foi mui estimada, e com ela nosso senhor louvado, como nos hinos e cânticos, que na santa igreja se cantam, se verá. E assi muitos imperadores, reis e pessoas de memória pelos rimances e trovas sabemos suas histórias; e nas cortes dos grandes príncipes é mui necessária na gentileza, amores, justas e momos; e também para os que maus trajes e invenções fazem, por trovas são castigados, e lhe dão suas emendas, como no livro ao diante se verá.⁹⁹

Trataremos agora dos cancioneiros musicais dos quais foram selecionadas as peças que serão apresentadas no capítulo 4. São eles: *Cancioneiro Musical D'Elvas*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, *Cancioneiro da Biblioteca da École Supérieure des Beaux-Arts de Paris* e o *Cancioneiro do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém*. O repertório destas coleções representa musicalmente a trajetória da canção polifônica profana em Portugal, do Renascimento ao Maneirismo.

O *Cancioneiro Musical D'Elvas*, possivelmente copiado em meados do século XVI, foi descoberto pelo musicólogo Manuel Joaquim e por ele publicado em 1940 sob o título de *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia*. O manuscrito encontra-se na Biblioteca Municipal de Elvas sob a cota 11. 973.¹⁰⁰

⁹⁹ FREITAS BRANCO, J. *História da Música Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 86.

¹⁰⁰ MORAIS, M. *Cancioneiro Musical D'Elvas: Transcrição e Estudo*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. (Portugaliae Musica, XXXI) p. V. A Biblioteca Pública Hortênsia está integrada à Biblioteca Pública de Elvas, por este motivo o título mais conhecido desta coleção é *Cancionero Musical D'Elvas*.

Este cancioneiro está dividido em duas partes: na primeira, encontram-se 65 canções a três vozes, sendo dezesseis delas com texto em português e quarenta e nove em castelhano; na segunda, encontram-se 36 poemas, dentre os quais romances, vilancetes e cantigas sem música, e somente três deles escritos em português.

FERREIRA afirma que, considerando os dados relativos à língua, forma poética, mensuração, autoria (quando conhecida) e concordâncias encontradas para cada peça, a primeira parte do *Cancioneiro Musical D'Elvas* reúne, de certa forma, quatro coleções diversamente situadas no espaço e no tempo, e explica:¹⁰¹

(...) a 1ª Parte do Cancioneiro de Elvas contém basicamente três camadas de repertório polifônico, distribuídas por quatro colecções: duas colecções de peças do repertório ibérico de c. 1500, respondendo maioritariamente à classificação de vilancetes; uma colecção de peças portuguesas, classificáveis em geral como cantigas, provavelmente da 1ª. metade do século XVI; e um grupo de composições de gosto italianizante de origem igualmente portuguesa, do terceiro quartel do século.¹⁰²

Não há indicação dos autores das peças, mas comparando-se esta coleção com o *Cancionero Musical de Palacio* encontram-se quatro peças da autoria de Juan del Encina e três de Pedro de Escobar, além de outros pontos de contato entre os dois manuscritos. A peça *Secaronme los pesares*, por exemplo, consta também no *Cancionero Musical de Palácio*.¹⁰³

¹⁰¹ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. p. VI. (Edição fac-símile)

¹⁰² Ibid. p. VIII.

¹⁰³ ANGLÉS, H. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)**. Barcelona: Escuela Casa Provincial de Caridad, 1947. v.1, p. 229. (Monumentos de la Música Española)

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* consiste em uma coleção sacro-profana do século XVI. Não há uma precisão do ano em que este cancioneiro foi elaborado. No entanto, MORAIS afirma que uma marca d'água do papel do manuscrito era particularmente usada em papéis fabricados entre 1501 e 1560. Esta antologia encontra-se na coleção de manuscritos e impressos musicais - Divisão de Reservados - da Biblioteca Nacional de Lisboa sob a cota C.I.C nº 60.¹⁰⁴

Em seu conteúdo, dentre as obras sacras, encontram-se motetos, *magnificats*, partes de missas, todos com texto em latim a duas, três e quatro vozes. Dentre as peças profanas, há dezenove canções nas formas de vilancetes, cantigas e um romance. As canções estão escritas a duas, três e quatro vozes, todas com textos em castelhano, exceto a última, em português. As peças são de autores anônimos, mas comparando-as ao repertório do *Cancionero de Palácio*, identifica-se Pedro de Escobar como autor de uma única canção, trata-se de *Passame por Dios barquero*.

O *Cancioneiro da Biblioteca da École Supérieure des Beaux-Arts de Paris* encontra-se na Biblioteca da Escola Nacional Superior das Belas Artes de Paris sob a cota Ms 56 sendo proveniente de um fundo deixado para esta instituição pelo bibliófilo francês Jean Masson (1856-1933), por isto é conhecido também como *Chansonnier Masson 56*.¹⁰⁵

¹⁰⁴ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. VIII-IX. (Portugaliae Musica, XLVI)

¹⁰⁵ Ibid., p. X.



Este cancioneiro remete-se à segunda metade do século XVI e segundo MORAIS, na elaboração deste manuscrito trabalharam no mínimo oito copistas em diversos períodos, desde meados do século XVI até provavelmente os princípios do século XVII. A antologia é formada por cento e trinta peças a uma, duas, três e quatro vozes, sendo que setenta e cinco delas têm anotada apenas a voz superior. Normalmente estas são equivalentes ao *tiple* ou voz superior de versões polifônicas dos mesmos vilancicos encontrados em outros cancioneiros ibéricos.¹⁰⁶

Das quatro coleções, a mais recente é o *Cancioneiro do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém* ou *Cancioneiro de Belém*. Este manuscrito descoberto no final dos anos sessenta está na Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia em Belém, Lisboa, sob a cota Ms 3391.¹⁰⁷

Apesar de ter sido copiado por volta de 1603, seu conteúdo musical refere-se à segunda metade do século XVI, entre 1550 e 1580. Esta coleção contém dezoito peças e traz o registro dos únicos madrigais conhecidos e copiados em manuscritos portugueses, além de vilancetes e cantigas e duas *chançonetas* religiosas.¹⁰⁸

¹⁰⁶ BRITO, C.; CYMBRON, L. *História da Música Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p. 54-55. MORAIS, M. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XII-XIII. (*Portugaliae Musica*, XLVI)

¹⁰⁷ MORAIS, M. *Cancioneiro Musical de Belém*: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p.11-12.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 21. O termo madrigal não foi muito utilizado ou aceito na Península Ibérica em meados do século XVI. Na Espanha as obras compostas neste estilo eram designadas por *canción*, *soneto*, *villancico* e até pelo termo italiano *villanesca*. A qualificação de madrigal para algumas canções do *Cancioneiro de Belém* justifica-se pela característica estrutural destas peças próprias deste gênero musical.

2.2.1 Embora algumas das canções encontrem-se também copiadas em outros manuscritos portugueses, ou até mesmo em impressos espanhóis da segunda metade do século XVI, um número muito significativo delas aparece apenas neste cancioneiro. Nele encontram-se composições sobre poesias cortesãs de importantes escritores portugueses da época tais como D. Manuel de Portugal (1520-1606), os poetas-músicos Jorge de Montemor (c. 1520-1561) e Gregório Silvestre (1520-1569), Garcilaso de La Veja (1503-1536) e a poetisa Cetina "La monja". O idioma predominante é o castelhano, havendo apenas uma canção com texto em português.¹⁰⁹

¹⁰⁹ MORAIS, M. **Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 21.



2.2.1 O estilo

Segundo MORAIS, na produção de canções polifônicas da Península Ibérica entre o final do século XV e durante o século XVI são identificados principalmente três estilos composicionais. O primeiro estilo refere-se ao repertório que se estende entre c. 1460 e c. 1490. A técnica composicional nesta fase está diretamente relacionada aos compositores franco-flamengos. Este estilo tem como principais características:¹¹⁰

- textura horizontal;
- valorização do contraponto;
- uso da imitação em grandes trechos;
- elaboração da música com base na voz do tenor;
- valorização da voz superior;
- estrutura a três vozes;
- complexidade rítmica;
- cadências com salto de oitava na voz mais grave conduzindo ao cruzamento desta com a voz superior.

Ainda no final do século XV, surge paralelamente um segundo estilo em oposição ao primeiro, conduzido inicialmente por compositores italianos e apresentando as seguintes características:

¹¹⁰ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XX-XXI.



- textura vertical;
- contraponto de nota-contranota;
- maior integração entre texto e música;
- uso de melodias de origem popular;
- vozes próximas movimentando-se em intervalos de terças ou sextas e as vozes extremas em intervalos de décimas;
- presença de algumas imitações breves;
- complexidade rítmica e métrica;
- estrutura a três vozes;
- valorização da voz superior;
- vozes do baixo ou do tenor movimentam-se em intervalos de quarta ou quinta;
- vozes intermediárias como preenchimento harmônico;
- elaboração a partir de progressões melódico-harmônicas da música de dança;
- ritmo predominando sobre a melodia;
- interação de ritmos binários e ternários;
- uso da sensível, principalmente na voz mais aguda;
- finalizações com uso da terça de *picardia*.

No terceiro estilo referente ao século XVI encontram-se combinadas inovações derivadas da técnica italiana com a tradição franco-flamenga. Este estilo está representado no conteúdo musical dos quatro cancioneiros portugueses abordados nesta dissertação.¹¹¹

¹¹¹ MORAIS, M. Vilancetes, **Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XX-XXIII.



Embora a combinação de técnicas do terceiro estilo esteja presente nestas antologias, algumas peças deste repertório ressaltam mais distintamente a influência do primeiro ou do segundo estilo, de acordo com o período do século XVI ao qual remete-se.

Neste sentido, os autores NERY & CASTRO apontam para uma transição estilística dentro deste repertório:

(...) o estilo dos nossos cancioneiros profanos permaneceu ligado a uma economia de meios e a uma simplicidade de linguagem que, se por um lado podem sugerir, em alguns casos, estarmos perante um repertório criado sobretudo por diletantes cortesãos de formação musical necessariamente limitada, são, por outro lado, demasiado sistemáticas para não constituírem uma opção estética consciente e assumida, mesmo por parte de compositores profissionais de *métier* indiscutível. Com excepção de um outro exemplo isolado anterior, só na segunda metade do século começaremos a encontrar, já nos cancioneiros mais tardios, uma evolução no sentido de uma técnica contrapontística mais elaborada, com uma distribuição mais melismática do texto, uma figuração rítmica mais agitada e um recurso mais sistemático à imitação entre as vozes (...) ¹¹²

A tendência para uma técnica composicional mais elaborada a partir de meados do século XVI está inserida em uma estética que conduziu gradualmente ao *Maneirismo*.

O conceito de *Maneirismo* é utilizado em seu sentido absoluto para representar a categoria da literatura e das artes que transita entre o estilo Renascentista e o posterior estilo Barroco. ¹¹³

¹¹² NERY, R. V.; CASTRO, P. F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 31. (Sínteses da Cultura Portuguesa)

¹¹³ SHEARMAN, J. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 16.



O termo tem origem na palavra italiana *maniera* que deriva de *manière*, utilizada desde o século XIII no ambiente cortesão. A palavra *maniera*, em sua origem, estava relacionada ao estilo e refinamentos da vida na corte representando uma qualidade do comportamento humano. Foi adotada inicialmente pela literatura italiana em diversas formas gramaticais com significados como “talento sem esforço”, “sofisticação”, dentre outros. No século XVI a palavra *maniera* e seus significados foram transferidos para o campo das Artes.¹¹⁴

Na música, de maneira geral, o conceito de Maneirismo está presente em missas e motetos polifônicos da geração de compositores posteriores a Josquin (1440-1521) e também nos madrigais. Segundo SHEARMAN, o maneirismo musical começou a manifestar-se no estilo polifônico de Josquin, no qual encontrava-se um conteúdo artístico distinto das obras dos compositores anteriores. No entanto, é no estilo madrigalesco estabelecido a partir de meados do século XVI que os conceitos maneiristas estarão melhor representados.

O estilo madrigalesco italiano transformou as formas musicais mais espontâneas, como por exemplo as *frottole*, em obras mais refinadas, utilizando a técnica e sofisticação contrapontística herdada da escola franco-flamenga.¹¹⁵

¹¹⁴ SHEARMAN, J. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 16.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 101-103.



Os procedimentos técnicos encontrados no conteúdo musical dos cancioneiros evidenciam a imposição progressiva do gosto maneirista. Os autores NERY & CASTRO apontam as seguintes características:¹¹⁶

- uma diminuição gradativa de composições a três vozes, havendo eventualmente o acréscimo de uma quarta voz em obras compostas anteriormente a três;
- maior desenvolvimento contrapontístico;
- uso de cadências harmônicas de natureza pós-modal, sem o retardo de 4-3 ou 7-6, típicas do Renascimento;
- uso de imitações em modelos quase canônicos;
- passagens em terças e sextas paralelas enquadradas numa linguagem harmônica cada vez mais triádica;
- utilização da música valorizando o significado do texto.

¹¹⁶ NERY, R. V.; CASTRO, P. F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p. 70. (Sínteses da Cultura Portuguesa)



2.2.2 As formas

Nos cancioneiros ibéricos temos como formas poético-musicais o vilancico e a canção. Em Portugal, especificamente, estas formas foram denominadas respectivamente por *vilancetes* e *cantigas*. Nos cancioneiros portugueses encontraremos estas duas formas e também o *romance*.¹¹⁷

O *romance* é a forma poético-musical mais representativa da Península Ibérica. Trata-se de um gênero narrativo; longos poemas nos quais são contadas lendas ou fatos históricos que podem estar ou não relacionados com a tradição hispânica. Os romances mais tardios apresentam normalmente fatos da época. O idioma empregado neste gênero é o castelhano.¹¹⁸

A origem do *romance* remete-se ao século XIV; no entanto, o florescimento deste gênero como música polifônica acontece no final do século XV e se estende até meados do século XVII. MORAIS aponta algumas distinções entre o *romance* mais antigo e o mais tardio. O *romance* mais antigo apresenta as seguintes características:

- Frases musicais diferentes para os quatro primeiros versos do romance;
- O texto normalmente musicado silabicamente;
- Não há repetição de versos ou palavras, com raras exceções;

¹¹⁷ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XV.

¹¹⁸ Ibid., p. XXIV - XXV. BRITO, C.; CYMBRON, L. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p. 53-54.

- A última sílaba de cada verso encontra-se normalmente em uma nota que está em um ponto mais alto da melodia, criando desta maneira uma frase suspensiva;
- Muitas das melodias empregadas têm caráter tradicional.

As características dos romances mais tardios são:

- O último verso do quarteto pode ser repetido com a mesma frase musical, tornando o romance mais conclusivo, ou ainda ser repetido com uma outra frase, gerando um efeito de breve coda;
- Introdução de ornamentações instrumentais ou passagens contrapontísticas nas terminações suspensivas do texto;
- Inserção de refrão a cada quatro, oito ou dezesseis versos.

O termo vilancico é derivado de *villanus* ou *villano*, significando uma canção popular originária de camponeses de aldeias medievais.¹¹⁹ Na lírica primitiva portuguesa encontra-se também a denominação *cantiga de vilão*.¹²⁰ A palavra *villancico* foi empregada, no final do século XV, para designar uma forma poético-musical espanhola que apresentava muitas estrofes intercaladas por um refrão.¹²¹

¹¹⁹ POPE, I. El villancico polifonico. In.: MITJANA, R.; GAY, J. B. **Cancionero de Upsala**. s.l.: El Colegio de México, 1944. p. 15.

¹²⁰ FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 83.

¹²¹ ARNOLD, D. Villancico. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19, p. 767.

A estrutura do vilancico está relacionada com *formas fixas* da lírica medieval que datam do século XI, como o *rondeau*, o *virelai* e a *ballade* (oriundas da França), a *lauda* italiana e também com o *zéjel* (de origem árabe).¹²²

As *formas fixas* são assim denominadas por apresentarem uma estrutura na qual cada um dos participantes tem uma função fixa. Seus antecedentes encontram-se nas formas corais e responsoriais que se desenvolveram durante a baixa Idade Média na liturgia da Igreja Ocidental.

Os *vilancetes* e *cantigas* são formas resultantes de uma técnica poética conhecida como *glosa* que consistia em desenvolver ou variar um tema ou *mote*. De acordo com as indicações de BRITO, a estrutura poética de cada uma das formas era assim apresentada:¹²³

TABELA 2 – ESTRUTURA POÉTICA: VILANCETE E CANTIGA

Gênero	Refrão (mote, estribilho, cabeça)	Estrofe (copla, glosa ou pé)	
		Mudanças (cada par de versos)	Vuelta (Volta – Torna)
Vilancete (villancico)	dois ou três versos	quatro versos em dois pares	três versos (os dois últimos versos repetem, com ou sem variações, os versos finais do refrão)
Cantiga (canción)	quatro ou seis versos	oito a dez versos (repetição parcial ou total do refrão no final)	Repetição do refrão com ou sem variações.

¹²² POPE, I. El villancico polifonico. In.: MITJANA, R.; GAY, J. B. **Cancionero de Upsala**. s.l.: El Colegio de México, 1944. p. 26-27.

¹²³ BRITO, C.; CYMBRON, L. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992. p. 52-57.

Os *vilancetes* e *cantigas*, de maneira geral, apresentam como tema o amor cortês. As poesias, com textos cultos e refinados, foram escritas por poetas que freqüentavam ou viviam na corte. A temática e a forma poética apresentam influências da lírica amorosa italiana e francesa de séculos anteriores. Alguns poucos *vilancetes* destas coleções, no entanto, apresentam temas religiosos, como por exemplo o Natal e a Virgem Maria.¹²⁴

Os compositores ibéricos utilizaram basicamente uma mesma estrutura musical para os *vilancetes* e *cantigas*. As formas musicais destes gêneros estão estruturadas em duas seções (parte A e parte B), as quais são ordenadas, com raras exceções, segundo os esquemas ABBA ou ABBBA. A relação da forma musical com a forma poética apresentada acima é a seguinte:¹²⁵

- Forma ABBA - Poesias com dois pares de versos (*mudanças*) na estrofe:

Parte A - texto do Refrão.

Parte B - texto do primeiro par de versos da estrofe.

Parte B – texto do segundo par de versos da estrofe.

Parte A – texto da *Volta*.

- Forma ABBBA - Poesias com três pares de versos (*mudanças*) na estrofe:

Parte A - texto do Refrão.

Parte B - texto do primeiro par de versos da estrofe.

Parte B – texto do segundo par de versos da estrofe.

Parte B – texto do terceiro par de versos da estrofe.

Parte A – texto da *Volta*.

¹²⁴ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XVIII, p. XX.

¹²⁵ Ibid. p. XX.



2.2.3 A textura na composição musical do vilancico ou *vilancete* reflete a tendência estilística do século XVI para uma construção mais harmônica e valorização da voz superior. Neste sentido, BROWN ressalta esta tendência comparando as características do vilancico e da *frottola*, gênero italiano equivalente:

Nenhuma das semelhanças entre *frottole* e vilancicos é tão notável quanto à forma com que ambos os gêneros usam modelos harmônicos e progressões de acordes de uma maneira tonalmente lógica, mostrando a tradicional visão da harmonia dos séculos XV e XVI que consiste de mais ou menos coincidências fortuitas de linhas melódicas sem muita consciência ou planejamento detalhado. Mas há também significantes diferenças entre os dois gêneros. O vilancico tem uma maior gama de possibilidades expressivas do que a *frottola*. Os ritmos típicos de dança que conferem a muitas *frottole* algo de seu caráter esquemático são raros nos vilancicos, nos quais os ritmos costumam ser mais diversificados e mais sutis. E muitos vilancicos determinam um caráter contemplativo, sério ou lírico, completamente estranho à natureza da *frottola*.¹²⁶

¹²⁶ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976. p. 240.

None of the similarities between frottole and villancicos is so striking as the way both genres use harmonic patterns and progressions of chords in a tonally logical manner belying the traditional view that fifteenth- and sixteenth-century harmony consists of more or less fortuitous coincidences of melodic lines without much conscious or detailed planning. But there are also significant differences between the two genres. The villancicos has a far greater range of expressive possibilities than the frottola. The patterned dance rhythms that give to many frottole their somewhat schematic character are rare in their Spanish counterparts, where the rhythms are apt to be more diversified and more subtle. And many villancicos establish a pathetic, contemplative, serious, or lyrical mood quite foreign to the nature of the frottola.

2.2.3 Aspectos da realização musical: a utilização de instrumentos de cordas dedilhadas - o alaúde e a vihuela.

O contexto para um acontecimento musical durante o século XVI determinou particularidades na realização da música profana, incluindo o repertório dos cancioneiros. Tal música era apresentada ao ar livre ou em locais fechados, mas em ambos encontravam-se diversidades, havendo espaços maiores ou menores que coincidiam também com a função da música naquele momento.

A música poderia ser realizada em espaços ao ar livre, por exemplo, como adereço em uma procissão para ocasiões cívicas, em um barco em movimento, em festas da cidade etc, e por outro lado poderia acontecer também em espaços abertos menores, como terraços e jardins particulares, no contexto das festas de verão. Assim também os locais fechados apresentavam dimensões maiores ou menores de acordo com o público ao qual se destinava. Alguns locais eram voltados para um grande público em ocasiões cerimoniais; já os espaços menores eram utilizados para apresentações particulares realizadas para um pequeno número de ouvintes selecionados ou para uma execução particular ao alaúde.¹²⁷

A apresentação da música polifônica profana em espaços fechados de dimensões menores acontecia com a presença de apenas um cantor para cada uma das vozes da polifonia, contudo, em espaços amplos voltados para públicos maiores ou em ocasiões festivas, poderia haver dobramentos das vozes. Estes dobramentos eram realizados normalmente por instrumentos e, mais raramente, por outros cantores.

¹²⁷ NEWCOMB, A. In: BROWN, H.; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W.W. Norton & Company, 1989. p. 223.



Os dobramentos das vozes com instrumentos ampliavam a intensidade sonora do grupo, não apenas pela quantidade de instrumentistas, mas também pelo enriquecimento e variedade de timbres envolvidos. Os instrumentos escolhidos para a participação no conjunto deviam ser apropriados quanto à capacidade de projeção de som e ao local da apresentação. Do ponto de vista da estrutura da polifonia, de acordo com crônicas da época, NEWCOMB aponta para as seguintes possibilidades de utilização de instrumentos:¹²⁸

- Dobramento da voz mais grave por trombones ou violas (da *gamba* ou da *braccio*) quando necessária uma maior projeção sonora;
- Dobramento das vozes superiores por cornetos ou *fiddle* (viola soprano);
- Dobramento por instrumentos de cordas das vozes em tessitura média, as quais necessitam de maior reforço;
- Dobramento das vozes internas por flautas tocando na oitava superior;
- Substituição de uma das partes vocais por um instrumento melódico.

O autor afirma também que era mais conveniente e mais freqüente o dobramento ou substituição de alguma parte vocal por um instrumento de cordas pulsadas ou dedilhadas, tais como o alaúde, o cravo ou a harpa. Com este objetivo, cravistas e alaudistas adaptavam a música de coleções polifônicas e estas transcrições eram notadas na tablatura instrumental, como poderemos verificar nos livros do Willaert¹²⁹ e Besard¹³⁰ que serão abordados na seção 3.1.

¹²⁸ NEWCOMB, A. In: BROWN, H.; SADIE, S. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W.W. Norton & Company, 1989. p. 228-229.

¹²⁹ WILLAERT, A. **Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto**. (Veneza, 1536). Firenze: S.P.E.S, 1980. (Edição fac-símile)

¹³⁰ BESARD, J. B. **Thesaurus Harmonicus**. (Cologne, 1603). Genève: Minkoff Reprint, 1975. (Edição fac-símile)

O contexto geral para a realização da polifonia profana ao qual refere-se NEWCOMB pode ser compreendido no caso dos cancioneiros portugueses pela ambientação ressaltada por FREITAS BRANCO:

Podemos (...) fazer uma idéia mais aproximada do que seriam os gabados *serões* da corte de D. João II e as festividades palacianas do mais faustoso reinado seguinte. Fidalgos e damas, (...) divertiam-se no culto das artes. Havia recitações, improvisações poéticas, despiques e zombarias; cantavam-se sobre os versos melodias a uma ou mais vozes concertadas com alaúdes, violas, guitarras e outros instrumentos; dançavam-se umas que outras dessas músicas, evocavam-se feitos históricos ou episódios religiosos, organizavam-se mascaradas.¹³¹

Neste caso, entende-se que este repertório era realizado principalmente em ambientes fechados, dentro de palácios, e a música era também um entretenimento. Os instrumentos de cordas dedilhadas, segundo FREITAS BRANCO, estavam inseridos na vida musical da corte e integrados com outras manifestações artísticas, principalmente com a poesia.

Do ponto de vista da execução musical, FREITAS BRANCO, concordando com NEWCOMB, refere-se também aos dobramentos e substituições das vozes da polifonia por instrumentos:

¹³¹ FREITAS BRANCO, J. *História da Música Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 102.



De qualquer maneira, é caso assente que os instrumentos entraram na música do período que estamos tratando, até porque algumas passagens dos cancioneiros não podem conceber-se cantadas. Admite-se que uma boa parte desses tangeres fosse deixada ao sabor das circunstâncias e mesmo da improvisação ou semi-improvisação dos tocadores, o que explicará (...) o brilho que veio a conhecer na Península a arte da variação em instrumentos de corda dedilhada, ou de tecla, que eram utilizados nos conjuntos com vozes - com preponderância do alaúde e, cada vez mais, da *vihuela*, a que hoje chamam *viola clássica* (e também *guitarra clássica* ou *hispânica*).¹³²

Nesta afirmação são feitas duas colocações importantes: a textura composicional dos cancioneiros muitas vezes é mais adequada à realização instrumental do que a própria realização vocal a que originalmente se destinaria; o alaúde e a *vihuela* estavam integrados à realização da música dos cancioneiros.

O autor trata, provavelmente, de alguns aspectos da construção musical tais como a tessitura das vozes, a densidade rítmica, o uso mais exagerado de imitações, dentre outros. A forma como estes elementos são estruturados contribuem para que algumas peças destes quatro cancioneiros sejam mais apropriadas à linguagem instrumental. É possível perceber ainda que o alaúde e a *vihuela* tinham características técnicas que permitiam a realização da polifonia deste repertório.¹³³

¹³² FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 85.

¹³³ Os aspectos técnicos destes instrumentos relacionados à execução da música polifônica vocal são discutidos detalhadamente no capítulo 3 desta dissertação.



A adequação da música dos cancioneros ao alaúde e vihuela pode ser confirmada também por Juan Bermudo quando indica aos vihuelistas da época o repertório apropriado às transcrições: *"La musica que aveys de començar a cifrar: seran unos villancicos (primero duos, y despues a tres) de Musica golpeada, que commumente dan todas las bozes junctas."*¹³⁴

Embora os vilancicos encontrados nos cancioneros portugueses não sejam estruturados apenas em estilo homofônico, como enfatiza Bermudo, mas também com muitos elementos contrapontísticos, está presente neste repertório a característica triádica - muito acessível à técnica dos instrumentos de cordas dedilhadas.

A presença de duas peças do Cancioneiro Musical de Belém, *Dame acogida en tu hato*¹³⁵ e *Quien te hizo Yuan Pastor*, transcritas em tablatura no *Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El Parnasso*, confirma a realização da música dos cancioneros portugueses em tais instrumentos.¹³⁶

¹³⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela" from *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*. v. XXVIII-XXIX, 1995-1996. p. 64. A música que vocês devem começar a transcrever (cifrar): devem ser uns *villancicos* (primeiro a duas, e depois a três vozes) de música homofônica, nas quais normalmente todas as vozes são tocadas simultaneamente.

¹³⁵ Esta transcrição será analisada na seção 3.3 (p. 159-169) desta dissertação.

¹³⁶ MORAIS, M. **Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista**. Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 69, p. 81-82. DAZA, E. **Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El Parnasso**. Genève: Minkoff Reprint, 1979. fol. 96. fol. 107. (Edição fac-símile)

CAPÍTULO 3

A TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA POLIFÔNICA VOCAL PARA INSTRUMENTOS DE CORDAS DEDILHADAS

3.1 A prática da transcrição no século XVI

A prática de transcrever ou adaptar música polifônica vocal para instrumentos de cordas dedilhadas está inserida em um processo de independência e desenvolvimento da música instrumental a partir do final do século XIV. Este processo esteve relacionado com importantes transformações musicais no âmbito do estilo, da técnica e da notação de tais instrumentos. O estilo musical que se impõe a partir do século XV será conduzido, cada vez mais, pelo pensamento harmônico.

Para CROCKER, o acorde de três notas que chamamos normalmente de tríade não era ainda considerado uma unidade e sim o resultado do enriquecimento do intervalo de quinta com a sua terça correspondente. Ele afirma ainda que já no século XIV a estrutura triádica havia sido utilizada com o objetivo de alcançar algum efeito especial. No entanto, compositores do século XV passam a utilizar o acorde como um elemento constante em suas obras. Conseqüentemente, a estrutura composicional foi se transformando na direção de uma textura a quatro vozes. Apesar da inovação do pensamento harmônico, havia uma preocupação constante, por parte dos compositores do período, em conciliá-lo ao contraponto.¹³⁷

¹³⁷ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p. 154-155.



CHIESA também aponta para as características na textura da tradição musical do século XV quando analisa a produção de música para alaúde do início do século XVI:

O modelo comum a todos os compositores ativos nos primeiros trinta anos do século é constituído por uma ligação evidente com a escola musical do século XV. Isto se manifestou pela inflexão melódica de sabor flamengo, construção harmônica na qual a tonalidade era alternada com a modalidade, e uma incidência rítmica muito livre, quase relacionada com a experiência da improvisação.¹³⁸

Paralelamente à estruturação de um novo estilo musical, a técnica utilizada para tocar o alaúde também iniciava uma outra fase. Durante o século XV desenvolveu-se uma técnica que utilizava os dedos para pulsar as cordas em substituição ao plectro, até então utilizado. A nova técnica distinguia-se da anterior pelo fato de permitir aos instrumentistas pulsar notas simultâneas e, ao mesmo tempo, conduzir linhas melódicas. Esta inovação tornava o alaúde um instrumento muito adequado à característica triádica e também contrapontística da nova textura musical.¹³⁹

¹³⁸ CHIESA, R. Storia della letteratura del liuto e della chitarra. In: **Rivista Trimestrale di chitarra e liuto Il "Fronimo"**. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni, 1978. Il Cinquecento XXIII, p. 23. *La matrice comune a tutti i compositori che hanno operato nei primi trent'anni del secolo è costituita da un legame ancora evidente con la scuola musicale quattrocentesca. Ciò manifestò attraverso inflessioni melodiche di sapore fiammingo, costruzioni armoniche dove la tonalità era alternata allà modalit , e un incidere ritmico ancora assai libero, quasi legato alle esperienze improvisative.*

¹³⁹ BROWN, H. M. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 169.

Os aspectos que tornaram o alaúde um instrumento preferido entre os séculos XV e XVI para realização da música polifônica são explicados por CHIESA:

O instrumento já era conhecido naquele século e ao final do século XV representava o meio polifônico mais difundido, em razão de suas dimensões práticas e do temperamento implícito que se podia realizar, evitando assim a perplexidade diante da subdivisão da oitava que estava presente nos instrumentos de tasto. A possibilidade de obter sons simultâneos possibilitou ao executante transferir ao alaúde uma completa composição polifônica vocal, especialmente quando o instrumento se amplia, com o acréscimo de uma sexta ordem de cordas às cinco ordens já existentes; uma modificação simples mas de enorme importância, adquirindo um perfeito equilíbrio no baixo.¹⁴⁰

Apesar da transcrição de polifonia vocal ter sido realizada também em instrumentos de teclado como cravo ou órgão, MASON reforça a idéia de que havia uma preferência por instrumentos de cordas dedilhadas, principalmente o alaúde. Para o autor as representações pictóricas renascentistas dos antigos poetas, tais como Orfeu, Ovídio, Árion e Apolo, normalmente incluem alaúdes, *lire da braccio*, vihuelas e outros instrumentos de cordas, mas raramente incluem instrumentos de teclado.¹⁴¹

¹⁴⁰ CHIESA, R. Storia della letteratura del liuto e della chitarra. In: **Rivista Trimestrale di chitarra e liuto Il "Fronimo"**. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni, 1972. Il Cinquecento I, p. 23. *Lo strumento era già conosciuto da secoli, e alla fine del Quattrocento rappresentava il mezzo polifônico più diffuso, in ragione delle sue pratiche dimensioni e dell'implicito temperamento che aveva saputo realizzare, evitando così le perplessità sulla suddivisione dell'ottava che erano ancora presenti negli strumenti a tasto. La possibilità di ottenere suoni simultanei suggerì poi agli esecutori di trasferire sul liuto le intere parti delle composizioni polifoniche vocali, specialmente quando lo strumento subì, con l'aggiunta del sesto ordine di corde ai cinque già esistenti, una modifica semplice ma di enorme importanza, acquistando un perfetto equilibrio nel registro basso.*

¹⁴¹ MASON, K. Per cantare e sonare: accompanying italian lute song of the late sixteenth century. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 75-76.

MASON remete-se também ao *Fronimo Dialogo* no qual Galilei aponta as vantagens do alaúde, primeiramente do ponto de vista simbólico, citando que o antigo poeta e músico grego Timotheus acompanharia sua voz somente com o alaúde ou algum instrumento similar.¹⁴² Em seguida, Galilei explica as vantagens práticas do instrumento: a possibilidade de tocar uníssonos em diferentes cordas, o uso do temperamento igual, o fato de ser portátil e finalmente a manutenção relativamente fácil quando comparada ao mecanismo complexo dos instrumentos de teclado que necessitavam de ajuste constante.¹⁴³

A valorização do alaúde no contexto da música polifônica do século XVI está relacionada também com a criação de um sistema de notação de representação direta da execução: a tablatura.

A notação no sistema de tablatura começou a ser utilizada a partir do século XIV, coincidindo com o desenvolvimento da música polifônica. Enquanto a notação em pentagrama permitia apenas o registro de uma única linha melódica, a tablatura, por outro lado possibilitava representar para o instrumentista como deveriam ser executadas todas as linhas da polifonia simultaneamente.¹⁴⁴

¹⁴² MASON, K. Per cantare e sonare: accompanying italian lute song of the late sixteenth century. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 51-52.

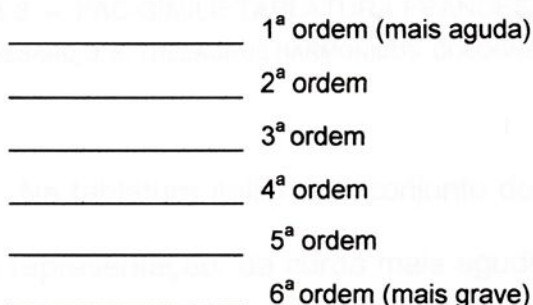
¹⁴³ Ibid., p. 76.

¹⁴⁴ DART, T.; MOREHEN, J. Tablature. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 18, p. 506.



Para os instrumentos de cordas dedilhadas são conhecidos três tipos de tablatura: francesa, italiana e alemã. As tablaturas francesa e italiana, mais difundidas nas publicações do século XVI, seguiam o princípio da representação das cordas dos instrumentos por meio de um conjunto de linhas horizontais, onde seriam indicadas as localizações das notas.

Na tablatura francesa, o conjunto de linhas representa as cordas no seguinte sentido: da corda mais grave (linha inferior) para a mais aguda (linha superior), como demonstrado abaixo:



Neste sistema, as notas que serão tocadas são indicadas nas linhas por letras do alfabeto. A linha representa a corda que será tocada e as letras indicam a localização da nota nesta corda. A letra *a* representa a corda solta; a letra *b* indica que a nota está na primeira casa do braço do instrumento; a letra *c* indica que a nota está na segunda casa do braço do instrumento e assim por diante. Na figura 3 é demonstrado um exemplo de tablatura francesa.¹⁴⁵

¹⁴⁵ DART, T.; MOREHEN, J. Tablature. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 18, p. 506-513.

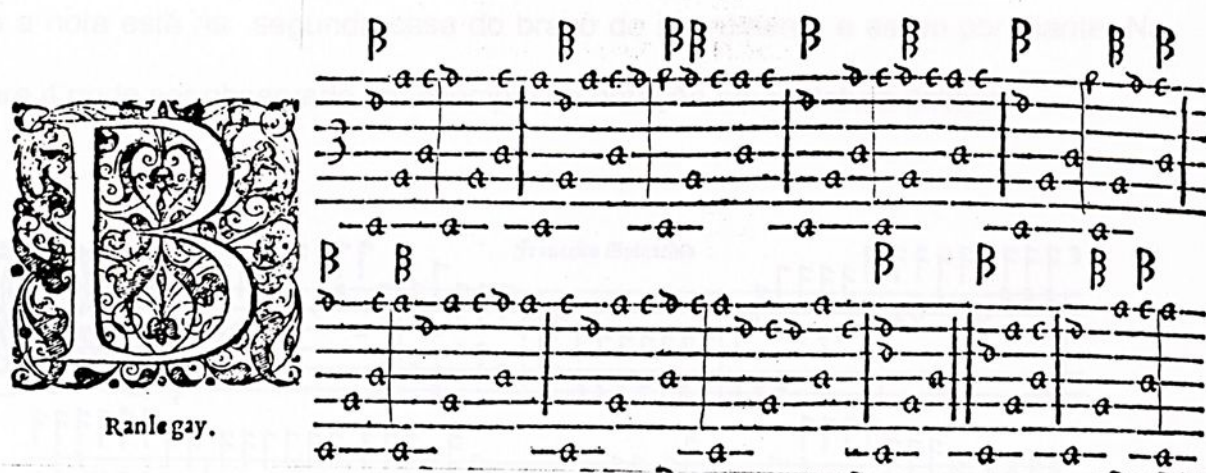


FIGURA 3 – FAC-SÍMILE: TABLATURA FRANCESA

FONTE: BESARD, J. B. *Thesaurus Harmonicus*. COLOGNE, 1603. FOL. 143v. *BRANLE GAY*¹⁴⁶

Na tablatura italiana, o conjunto de linhas horizontais adquire outro sentido para a representação: da corda mais aguda (linha inferior) para a mais grave (linha superior), como segue abaixo:

_____	6ª ordem (mais grave)
_____	5ª ordem
_____	4ª ordem
_____	3ª ordem
_____	2ª ordem
_____	1ª ordem (mais aguda)

As notas que serão tocadas são indicadas nestas linhas por números. Desta maneira, a linha representa a corda que será tocada e os números indicam a localização da nota nesta corda. O número 0 representa a corda solta; o número 1 indica que a nota está na primeira casa do braço do instrumento; o número 2 indica

¹⁴⁶ BESARD, J. B. *Thesaurus Harmonicus*. (Cologne, 1603). Genève: Minkoff Reprint, 1975. fol. 143v. (Edição fac-símile)

que a nota está na segunda casa do braço do instrumento e assim por diante. Na figura 4 pode ser observado um exemplo de notação em tablatura italiana.



FIGURA 4 – FAC-SÍMILE: TABLATURA ITALIANA

FONTE: SPINACINO, F. INTABOLATURA DE LAUTO. LIBRO PRIMO. VENEZIA, 1507. RECERCARE¹⁴⁷

Nestes dois sistemas o ritmo é representado acima da tablatura. Abaixo seguem as figuras utilizadas para a representação do ritmo na tablatura e as figuras equivalentes em notação convencional:¹⁴⁸

= o	semibreve
= j	mínima
= j	semínima
= j	colcheia
= j	semicolcheia

¹⁴⁷ TONAZZI, B. *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti simili nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Ancon, Milano: Edizioni BERBEN, 1971. p. 141.

¹⁴⁸ APEL, W. *The Notation of Polyphonic Music (900-1600)*. 5. ed. Cambridge (Mass.): Medieval Academy of America, 1953. p. 54-81. DART, T. e MOREHEN, J. *Tablature*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 18, p. 506-513.

A tablatura alemã (figura 5) não adotou o princípio da utilização de linhas para representação das cordas do instrumento, demonstrando apenas a localização das notas por meio dos símbolos, tornando-se mais complexa e posteriormente menos utilizada.



FIGURA 5 – FAC-SÍMILE: TABLATURA ALEMÃ

FONTE: NEWSIDLER, HANS. EIN NEWES LAUTENBÜCHLEIN. NORIMBERGA, 1540. *DER ZIEGLER IN BERHECKEN*.¹⁴⁹

A criação do sistema de tablatura e o posterior desenvolvimento da edição musical iniciada por Ottaviano Petrucci em 1501 possibilitaram a publicação de muitos livros de música para instrumentos de cordas dedilhadas e de teclado, além dos impressos de polifonia vocal.¹⁵⁰

No século XVI a música polifônica vocal era notada, ou impressa, normalmente com as vozes dispostas separadamente na página do livro, como pode ser observado na figura 6.

¹⁴⁹ TONAZZI, B. *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Ancon, Milano: Edizioni BERBEN, 1971. p. 148.

¹⁵⁰ REESE, G. *La musica en el Renacimiento*. 2. ed. Madrid: Alianza Musica, 1995. v. 1, p. 523.

92

Tods plazer me desplaze. *éc& bien y mal m'es*
enemigo, quads mal estais comigo. /
Es en mi tá cruda guerra. éc&

Es en mi tan cruda guerra
Ver en vos algun desuis
Que ni soy vuestro ni mio
Ni estoy en ciels ni en tierra.
Tods bien se me des tierra,
Bien y mal m'es enemigo,
Quads mal estais comigo.

Tods plazer. *éc&*
Es en mi tan cruda. éc&

Tods plazer. *éc&*
Es en mi tan cruda. éc&

FIGURA 6 – FAC-SÍMILE: NOTAÇÃO DA POLIFONIA VOCAL NO SÉCULO XVI

FONTE: CANCIONEIRO MUSICAL D'ELVAS. FÓL. 91v-92r, n. 53. *TODO PLAZER ME DESPLAZE*.¹⁵¹

¹⁵¹ FERREIRA, M. P. *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. Lisboa:

Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. Fól. 91 v-92r, n. 53. (Edição fac-símile)

Na realização da música polifônica vocal deste período era usual a participação de instrumentos dobrando ou substituindo uma ou mais vozes. Os instrumentos mais convenientes e mais freqüentes nesta função eram o alaúde, os instrumentos de teclado ou a harpa.¹⁵²

Para a execução em instrumentos que pudessem realizar a polifonia, como aqueles de cordas dedilhadas e também os de teclado, era necessária a adaptação da polifonia ao instrumento, bem como a notação específica da parte que seria executada pelo instrumentista. O conjunto das vozes ou algumas delas eram organizadas da forma mais adequada às possibilidades de execução ao instrumento.

Os registros mais antigos de transcrições de polifonia vocal encontram-se nas fontes de música para órgão. Os primeiros exemplos são as transcrições dos motetos do *Roman de Fauvel* contidas no manuscrito inglês *Robertsbridge*, datado de c. 1320. No século XV encontram-se outros exemplos principalmente no *Manuscrito de Faenza* e no *Buxheim Organbook*.¹⁵³

¹⁵² NEWCOMB, A. Secular Polyphony in the 16th Century. In: BROWN, H.M; SADIE, Stanley. **Performance Practice: Music Before 1600**. 1. ed. London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 229.

¹⁵³ BROWN, H. M. Intabulation. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 9, p. 255. O poema *Roman de Fauvel* foi escrito entre 1310 e 1314 por Gervais du Bus com o objetivo de atacar os abusos que predominavam na Igreja em seu tempo. Um dos manuscritos do poema contém peças musicais, as quais foram copiadas por Chaillou de Pestain em 1316, sendo os motetos parte deste conteúdo. O *Manuscrito de Faenza*, apesar de ter sido possivelmente escrito do início do século XV, apresenta um amplo repertório de transcrições de compositores franceses e italianos do século XIV, tais como Machaut, Pierre des Molins, Jacopo da Bologna, Bartolino da Padova, Landini, entre outros. O *Buxheim Organbook* é um amplo manuscrito, provavelmente de meados do século XV, que consta de 256 composições, sendo muitas delas transcrições.

Para os instrumentos de cordas dedilhadas, os primeiros exemplos surgem com o início das publicações do século XVI. As transcrições de polifonia vocal estão presentes na maior parte dos livros de alaúde e vihuela deste período. A vihuela, similar ao alaúde em número de ordens (pares de cordas) e afinação, destacou-se como um importante instrumento na música da Península Ibérica, assim como o alaúde nos demais países da Europa.

Entre 1500 e 1530 a produção musical para alaúde desenvolveu-se na Itália, na Alemanha e na França. No entanto, os alaudistas italianos foram pioneiros na elaboração de suas próprias composições, na criação de formas musicais e procedimentos instrumentais que se tornaram referências para a prática musical renascentista. Posteriormente, mais precisamente a partir de 1536, a Espanha tornou-se também importante centro de difusão de música para os instrumentos de cordas dedilhadas, destacando-se as publicações para vihuela.¹⁵⁴

Em grande parte dos livros para alaúde e vihuela publicados no século XVI encontram-se transcrições de polifonia vocal. A tabela 3, elaborada com base em TONAZZI e BROWN, apresenta cronologicamente algumas edições representativas da produção do período para estes instrumentos e o número de transcrições nelas contidas.¹⁵⁵

¹⁵⁴ CHIESA. Storia della letteratura del liuto e della chitarra. In: **Rivista Trimestrale di chitarra e liuto II "Fronimo"**. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni. Il Cinquecento XXIII. Abril, 1978. p. 14-15.

¹⁵⁵ TONAZZI, B. **Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature**. Ancona, Milano: Edizioni BERBEN, 1971. BROWN, H. M. **Instrumental Music Printed Before 1600 – A bibliography**. Cambridge(Mass.): Harvard University Press, 2000.

TABELA 3 – TRANSCRIÇÕES DE POLIFONIA VOCAL EM PUBLICAÇÕES DO SÉCULO XVI

Data	Origem	Editor	Obras de	Título	Transcrições de polifonia vocal
1507	Veneza	Petrucci	Francesco Spinacino	Intabulatura de Lauto, Libro Primo	21
				Intabulatura de Lauto, Libro Secondo	32
1508	Veneza	Petrucci	Joan Ambrosio Dalza/ Bartolomeu Tromboncino	Intaulatura de Lauto, Libro quarto	4
1509	Veneza	Petrucci	Franciscus Bossinensis	Tenori e contrabassi intabulati con sopran in canto figurato..	70 (frottolas)
1511				Tenori e contrabassi intabulati con sopran in canto figurato.. (Libro Secundo)	56 (frottolas)
1512	Mainz	Peter Schöffner	Arnolt Schlick	Tabulaturen Etlicher Lobgesang	3
1517	Itália	manuscrito	Vincenzo Capirola	Composicione di Meser Capirola	22
c.1515-1519	Vienna	Singriener	Hans Judenkünig	Utilis & compendiaria introductio	31
1523	Viena	Singriener	Hans Judenkünig	Ain schone Kunstliche Underweisung	16
1529	Paris	Attaingnant	Pierre Attaingnant	Tres breve et familiere introduction	10
1533	Nurenberg	Gerle	Hans Gerle	Tabulatur auff die Laudten	44
1536	Nurenberg	Newsidler	Hans Newsidler	Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch	57
	Venezia	Marcolini	Francesco da Milano	Intabolatura di Liuto de diversi	16
			Adrian Willaert	Intavolatura de li madrigali di Verdelotto	22
1538	Valladolid		Luys de Narvaez	Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela	11
1545			Pierre Phalèse	Des chansons reduicts em tablature de luth	35
1546	Sevilla	Juan de León	Alonso Mudarra	Tres libros de musica en cifras para vihuela	6
1547	Valladolid	Fernandez de Cordova	Enriquez de Valderrabano	Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas	42
1551	Paris	Adrian Le Roy & Robert Ballard	Adrian Le Roy	Premier livre de tablature de luth	7

Data	Origem	Editor	Obras de	Título	Transcrições de polifonia vocal
1554	Sevilla	Martin de Montedoca	Miguel de Fuenllana	Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra	Livro primeiro: 14/ Livro Segundo: 16/ libro tercero: 16 / Libro quarto: 22 / libro quinto: 34 /
1563	Roma	Valerio Dorico	Vincenzo Galilei	Intavolature de Lauto	24
1568	Veneza	Girolamo Scotto	Fernandez de Cordova	Fronimo Dialogo	80
1576	Valladolid	Fernandez de Cordova	Esteban Daza	Libro de musica em cifras para vihuela intitulado El Parnasso	18
1584	Antuérpia	Pierre Phalèse	Emanuel Adriaensen	Pratum Musicum	5

Nas transcrições presentes nestas publicações encontram-se obras polifônicas vocais de compositores da escola franco-flamenga tais como Josquin, Gombert, Richafort, Sermisy, Willaert, Obrecht, entre outros. A tradição de composição vocal da escola franco-flamenga se espalhou por toda a Europa, principalmente no início do século XVI, influenciando diretamente na produção musical de alaudistas e vihuelistas.

A importância da música destes compositores para os instrumentistas da época é confirmada por Bermudo quando aconselha o vihuelista sobre a escolha do repertório adequado para ser transcrito ao seu instrumento:

Dentre a música estrangeira que encontrareis boa para colocar (em cifras na vihuela): não esqueceis a do grande músico Josquin que começou a música. O último que haverá de colocar (em cifras) é a Música do excelente Gomberth. Pela dificuldade que tem para colocar na vihuela, por ser *derramada*: eu a coloco em último lugar.¹⁵⁶

Esta valorização da tradição contrapontística da escola franco-flamenga refletiu-se nos livros de alaúde e vihuela com as transcrições de gêneros como motetos, missas e *chansons*.

Por outro lado, a prática da transcrição também contribuiu para que se estabelecesse um gênero musical menos rígido que buscava mesclar a técnica contrapontística da escola franco-flamenga com uma textura vertical característica da escola italiana, resultando em um novo gênero musical – a *frottola*.¹⁵⁷

No início do século XVI muitas *frottole* foram arranjadas para voz solo e alaúde. Sua característica triádica com a preponderância da melodia tornou-se adequada à forma de canção acompanhada.¹⁵⁸ Os livros de Bossinensis citados na tabela 3 são as principais fontes deste estilo.

¹⁵⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 65, 1995-1996. *Entre la musica estragera que hallareys buena para poner: no olvideys la de el gran musico lusquin que començo la musica. Lo ultimo que aveys de poner sea Musica del excelente Gomberth. Por la dificultad que tiene para poner en la vihuela, por ser derramada: la pongo en el ultimo lugar.*

¹⁵⁷ CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986. p.184-185.

¹⁵⁸ MASON, K. Per cantare e sonare: accompanying italian lute song of the late sixteenth century. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 74.

O equivalente ibérico da *frottola* é o *villancico*, presente nos cancioneiros e em muitos dos livros de música para vihuela, como por exemplo: *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (Valencia, 1536), de Luys Milan; *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (Valladolid 1538), de Luys de Narvaez; *Tres libros de musica en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546), de Alonso Mudarra; *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), de Enriquez de Valderrabano; *Libro de de musica para vihuela intitulado Orphenica lyra* (Sevilla, 1554), de Miguel de Fuenllana e *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso* (Valladolid, 1576) de Esteban Daza.¹⁵⁹

A forma da *frottola* foi intermediária para o surgimento do *madrigal*, que se estabeleceu em meados do século XVI, como um gênero mais adequado para combinar o estilo franco-flamengo com a poesia italiana. O livro de Willaert, listado na tabela 3, documenta a transcrição de madrigais para alaúde e uma voz solista.¹⁶⁰

Neste sentido, nos livros publicados no século XVI as transcrições de polifonia para alaúde ou vihuela destinam-se à três tipos de execução: solo; para o acompanhamento de uma voz solista inserida nos gêneros *frottola*, *madrigal* ou *villancico* e para uma execução em um conjunto vocal. A figura 7 apresenta um exemplo de transcrição para vihuela solo.

¹⁵⁹ BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976. p. 238-239.

¹⁶⁰ CHIESA, R. Storia della letteratura del liuto e della chitarra. In: **Rivista Trimestrale di chitarra e liuto Il "Fronimo"**. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni. Il Cinquecento n. XXXVIII, p. 24-25. Maio, 1982.





FIGURA 7 – FAC-SÍMILE: IMPRESSO PARA VIHUELA SOLO

FONTE: RICHAFORT (C. 1480 – 1547) / NARVAEZ, L. LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN DE MUSICA DE CIFRAS PARA TAÑER VIHUELA. VALLADOLID, 1538. TERCERO LIBRO. FOL. XXXV. JE VEUX LAYLER MELÂCOLIE DEL PRIMER TONO.¹⁶¹

Para as transcrições direcionadas ao segundo tipo de execução encontraremos algumas distinções nos impressos. Nas fontes italianas do século XVI encontram-se basicamente duas categorias de apresentação das transcrições destinadas ao canto acompanhado. Na primeira categoria, a parte vocal escrita no pentagrama é colocada acima da tablatura para o alaúde, conforme o exemplo da figura 8.

¹⁶¹ NARVAEZ, L. Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela. (Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. Tercero libro. Fól. xxxv. (Edição fac-símile)

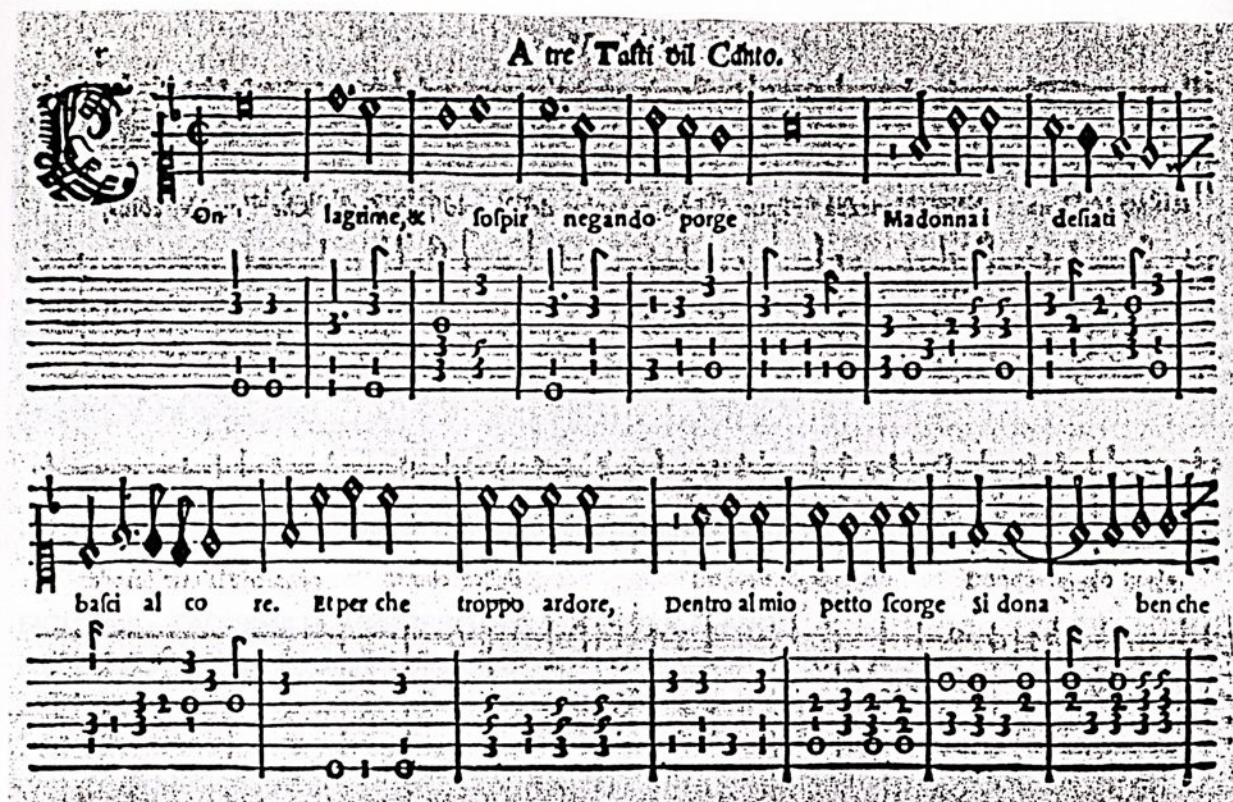


FIGURA 8 – FAC-SÍMILE: IMPRESSO PARA CANTO E ALAÚDE

FORTE: VERDELOT (SÉCULO XVI) / WILLAERT, A. INTAVOLATURA DE LI MADRIGALI DI VERDELOTTO. VENEZA, 1536
f. 5. COM LAGRIME Y SOSPIR ¹⁶²

Na segunda categoria a parte vocal está inserida na tablatura do alaúde e o texto que deverá ser cantado encontra-se escrito abaixo da mesma.¹⁶³ Segue o exemplo na figura 9.

¹⁶² WILLAERT, A. *Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto*. (Veneza, 1536). Firenze: S.P.E.S., 1980. (Edição fac-símile)

¹⁶³ MASON, K. Per cantare e sonare: accompanying italian lute song of the late sixteenth century. In: COELHO, V. A. *Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 76-83.

FIGURA 9 – FAC-SÍMILE: IMPRESSO PARA CANTO E ALAÚDE

FONTE: BESARD, J. B. THESAURUS HARMONICUS. COLOGNE, 1603. FOL. 50V. VILLANELLA ¹⁶⁴

Este sistema é utilizado também nas transcrições presentes em livros espanhóis para vihuela, como demonstrado no exemplo da figura 10.

FIGURA 10 – FAC-SÍMILE: IMPRESSO PARA CANTO E VIHUELA

FONTE: GOMBERT (C. 1500-1560) / MUDARRA, A. TRES LIBROS DE MUSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA. SEVILLA, 1546. FOL. 4. RESPICE IN ME DEUS ¹⁶⁵

¹⁶⁴ BESARD, J. B. *Thesaurus Harmonicus*. (Cologne, 1603). Genève: Minkoff Reprint, 1975. fol. 50v. (Edição fac-símile)

¹⁶⁵ MUDARRA, A. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. (Sevilla, 1546). Mônaco: Editions Chanterelle, 1980. fol. 4, p. 137. (Edição fac-símile). As edições em tablatura para canto e vihuela na Espanha eram feitas em duas cores: vermelho para o canto e dourado para o instrumento.

O estudo comparativo entre as transcrições em tablatura e o original vocal de *Mille regretz* e *Dame acogida en tu hatu*, apresentado na seção 3.3 desta dissertação, permite uma avaliação de adequações realizadas pelos instrumentistas da época em suas transcrições.

Os procedimentos para a transcrição de polifonia vocal em instrumentos de cordas dedilhadas foram abordados por Juan Bermudo (c. 1510 - c. 1565) em seu tratado *Declaracion de instrumentos musicales* (Osuna, 1555); por Vincenzo Galilei (c. 1520-1591) em seu *Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali& in particolare nel Liuto* (1568/1584) e também por Adrian Le Roy (? – c. 1589) em *Instruccions pour le luth* (1574).

O tratado *Declaracion de instrumentos musicales* de Juan Bermudo consta de 143 folios e está dividido em cinco livros:¹⁶⁷

Livro I – *Alabanzas de musica* fols.1-20r (vinte capítulos)

Livro II – Uma introdução ao cantochão, polifonia e prática de execução em instrumentos de teclado e instrumentos de cordas dedilhadas.

Livro III – Instruções mais avançadas sobre a teoria e prática do cantochão e polifonia.

Livro IV – dividido por seções: a) *De tañer organo*; b) *De tañer vihuela*
c) *De tañer harpa*; d) *De taner el organo*, seção adicional com exemplos musicais.

Livro V – *De composicion*

¹⁶⁷ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**. v. XXVIII-XXIX, 1995-1996. p.iv. BROWN, H. M. **Instrumental Music Printed Before 1600 – A bibliography**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000. p.163-164.

No Livro IV, fol. 90v-110r encontra-se o título “*De tañer vihuela*”.¹⁶⁸ Os capítulos 70, 71, 72 e 73 desta parte do livro são dedicados inteiramente aos procedimentos necessários na transcrição de polifonia vocal para a vihuela, estudados detalhadamente na seção 3.2.

De acordo com FABRIS, entre as fontes italianas do século XVI, o *Fronimo. Dialogo*(1568-1584) de Vincenzo Galilei é o primeiro método de transcrição de polifonia vocal.¹⁶⁹

O método de Galilei é dedicado às regras do contraponto, incluindo modos autênticos e plagais, condução de vozes, intervalos, diminuições e modulações, visando um conhecimento musical mais aprofundado por parte do alaudista que pretendesse tornar-se profissional. Na seção dedicada às regras de transcrição para alaúde estão diversos exemplos musicais, em notação mensural e em tablatura, somando 120 composições completas.

Segundo FABRIS, as questões técnicas discutidas por Galilei, são:

- as notas da polifonia e as posições correspondentes na tablatura;
- exceções às regras do contraponto em função das especificidades do alaúde;
- notas repetidas e acordes, especificamente em cadências;
- avisos sobre onde devem ou não serem usadas as diminuições;
- a notação de síncopas, pausas e símbolos proporcionais na tablatura;

¹⁶⁸ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo “On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales” (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, 1995-1996. p.1-130.

¹⁶⁹ FABRIS, D. K. Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759. In: COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 18, p. 34-36.

- a importância do símbolo de legato (+);
- a necessidade de respeitar a textura contrapontística da obra que será transcrita;
- a condução de uníssonos;
- a posição dos tastos no alaúde;
- a preferência pelo alaúde de seis ordens para a transcrição de todos os tipos de composição musical.

O método *Instruccions pour le luth* (1574) de Adrian Le Roy consta de dois livros: (*Premier livre*) *An instruction to set all Musike in Tablature for the Lute* e (*Segundo livre*) *A brief Instruction how to plaie on the Lute by Tablature*.¹⁷⁰

O primeiro livro deste método é dirigido ao alaudista iniciante na técnica de transcrever música polifônica para seu instrumento. Le Roy trata dos problemas que surgem na passagem da notação da música vocal para a notação da tablatura instrumental. A originalidade de seu método, do ponto de vista didático, está na utilização de exemplos que devem ser imitados.

An instruction to set all Musike in Tablature for the Lute é dividido em quatro tópicos: a transcrição das alturas, a transcrição das durações, a transcrição da polifonia e a elaboração ornamental.¹⁷¹

¹⁷⁰ JACQUOT, J. et al. **Oeuvres D'Adrian Le Roy: Les instructions pour le luth** (1574). Édition et étude critique. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. (Corpus des luthistes français)

¹⁷¹ Ibid., p. XXIV-XXVI.



3.2 Um estudo do método de transcrição de Bermudo (Osuna, 1555)

Declaracion de instrumentos musicales (Osuna, 1555). Livro IV. *De tañer vihuela*.¹⁷²

Capítulo 70 – f. 99v “*De algunos presupuestos para cifrar*”

Capítulo 71 – f. 99r “*De ciertos avisos para la conclusion del cifrar*”

Capítulo 72 – f. 99r “*Noticia de las maneras que ay de cifrar*”

Capítulo 73 – f. 101v “*De las cosas particulares de las cifras*”

No capítulo 70 “*De algunos presupuestos para cifrar*”, Bermudo trata dos seguintes aspectos: a preparação do material pelo vihuelista antes de iniciar o processo de transcrição da polifonia para o instrumento; símbolos e indicações específicas para a tablatura; a tessitura da música que será transcrita e a relação desta com a afinação da vihuela.

A preparação para o processo de transcrição é assim descrita por Bermudo:

Quando o instrumentista quiser começar a transcrição, tenha à sua frente a música e a *vihuela pintada* [desenho da vihuela] para a qual irá transcrever. A música deverá estar dividida em compassos, separados por umas barras, as quais dividirão os compassos na tablatura e também na notação (da polifonia).¹⁷³

¹⁷² ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo “On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales” (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**. v.XXVIII-XXIX, p. 1-130, 1995-1996.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 55-56. *Quando el tañedor quisiere començar a cifrar: delante de si ponga la musica en una parte em uma parte, y em outra la vihuela pintada por do ha de cifrar. La musica ha de tener repartida por sus compases distintos com unas virgulas: las quales dividiran los compases, assi em lo cifrado: como em lo puntado.*

A *vihuela pintada*, a qual refere-se o autor, trata-se de um desenho que representa o braço do instrumento indicando a localização das notas e também afinação da vihuela. A figura 12 representa uma vihuela afinada em sol: 1ª. corda – sol, 2ª. corda – ré, 3ª. corda – lá, 4ª. corda – fá, 5ª. corda – dó e 6ª. corda sol.



FIGURA 12 – VIHUELA PINTADA

FONTE: BERMUDO, J. DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. OSUNA, 1555 LIBRO IV. "DE TAÑER VIHUELA". CAPÍTULO 54.¹⁷⁴

ESPINOSA afirma que, no método de Bermudo, o vihuelista aprende a arte de tocar construindo seu próprio repertório, ou seja, transcrevendo a música polifônica vocal em tablatura.¹⁷⁵ A *vihuela pintada* era um recurso utilizado por Bermudo para possibilitar que o vihuelista, mesmo iniciante nesta prática, localizasse facilmente as notas da polifonia vocal no instrumento. Uma vez encontrada a nota

¹⁷⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p. 3, 1995-1996..

¹⁷⁵ Ibid., p. ix-x.

inicial do original vocal sobre o desenho do braço da vihuela, o processo de transcrição de todo o modelo vocal aconteceria facilmente.¹⁷⁶

Como vimos neste mesmo capítulo, a música polifônica vocal do século XVI era impressa normalmente com as vozes dispostas separadamente na página do livro.¹⁷⁷ Portanto, Bermudo nesta afirmação, provavelmente referiu-se também ao processo de elaboração de uma partitura, quanto ao material preparatório a ser utilizado pelo vihuelista. Seria necessário organizar uma grade, no sentido atual da palavra, na qual as vozes da polifonia estivessem colocadas acima da tablatura. A notação da polifonia e a tablatura seriam divididas, em pequenas partes ou compassos, por barras ou linhas verticais que atravessariam perpendicularmente a partitura.

Cabe ressaltar que, no Renascimento, a palavra *compasso* não possuía o significado atual. A execução da música polifônica dos séculos XV e XVI era regida por uma pulsação regular que determinava a duração das figuras e suas pausas sincronizando o acontecimento das diversas vozes. Esta pulsação era imutável do princípio ao fim da obra e era designada pelo termo latino *Tactus* ou pelo nome de *Compasso*. O *Tactus* ou *Compasso* consistia num batimento da mão ou do pé executado no sentido vertical. O intervalo de tempo compreendido entre os dois movimentos – para baixo e para cima – determinava a sua duração.¹⁷⁸

¹⁷⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. ix-x, p. 56, 1995-1996..

¹⁷⁷ Vide seção 3.1 desta dissertação.

¹⁷⁸ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XXVIII. (Portugaliae Musica, XLVI)

Ainda sobre a elaboração da partitura, Bermudo afirma:

Quem quiser deixar bem claro como a tablatura foi elaborada, deixe a notação das vozes sobre ela, e não será necessário colocar os símbolos rítmicos para indicar a duração. Quem não quiser deixar todas as vozes sobre a tablatura, coloque somente a voz do tiple, ou a voz que pareça mais apropriada para ser cantada isoladamente. Ao preparar a notação (das vozes) coloque sempre a voz de contralto junto com o tiple [voz superior]. No início de cada voz, coloque o nome da mesma.¹⁷⁹

O autor ressalta a importância da notação polifônica estar colocada acima da tablatura para que fique claro a qualquer leitor como a música foi transcrita pelo vihuelista pois a notação em tablatura não evidencia a condução das vozes e também não permite uma visualização precisa da duração das notas.

A notação da polifonia colocada acima da tablatura possibilita ao músico, vihuelista ou não, verificar e compreender como as vozes foram transcritas para o instrumento. Além disso, o vihuelista poderá acompanhar o ritmo da música pela própria notação da polifonia, sendo dispensável escrever o ritmo especificamente para a tablatura.¹⁸⁰

Na organização da notação das vozes aconselha-se colocar a voz do tiple junto com a voz do contralto. Esta observação deve-se provavelmente ao fato de

¹⁷⁹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 56, 1995-1996. *El que quisiere dar a entender bien las cifras: dexe puntadas las bozes sobre ellas, y no sera menester poner señales de valor. El que no quisiere dexar todas las bozes sobre las cifras: solamente ponga el tiple que vaya cantando, o la boz que suele cantar. Al puntar y repartir los compases pongan siempre el contra alto juncto al tiple. Al principio de cada boz se ponga el titulo della.*

¹⁸⁰ Ibid., p. 71-72.

que os impressos de polifonia, por apresentarem as vozes dispostas separadamente, poderiam gerar algum equívoco no momento de agrupá-las.

O exemplo da figura 13, facsímile relativo a uma das peças transcritas e apresentadas no capítulo IV, revela este fato. Observando-o de cima para baixo encontramos as vozes notadas nesta ordem: tiple, tenor, contralto e baixo. Para agrupá-las foi necessário colocar nesta ordem: 1. tiple, 2. contralto, 3. tenor e 4. baixo.



FIGURA 13 – DISPOSIÇÃO DAS VOZES EM NINHA ERA LA INFANTA

FONTE: CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA¹⁸¹

¹⁸¹ MORAIS, M. Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. 7-8, n. 5. (Portugaliae Musica, XLVI)

Na citação abaixo, Bermudo relaciona a notação do ritmo com o *tactus* pelo qual a música transcrita deveria ser executada:

Se entre as barras de compasso houver uma semibreve ou a sua duração: deve-se tocar a *compasete*. Quem tiver mais prática para transcrever em tablatura, faça as divisões [da música] em breves, mesmo que seja tocada a *compasete*.¹⁸²

No século XVI usavam-se os termos *tactus maior* e *tactus menor*. Estes termos indicavam duas formas de conduzir o tempo na música. O *tactus maior* conduzia o tempo da música pela figura de maior duração e o *tactus menor* pela subdivisão desta. O *compasete* era equivalente ao *tactus menor*.¹⁸³ Assim, pela orientação acima, a transcrição em sua execução poderia ser conduzida pela subdivisão das figuras maiores de cada compasso, fossem elas a breve ou a semibreve.

Bermudo segue seu método tratando mais especificamente dos símbolos e outras indicações utilizadas especificamente na elaboração da tablatura. Em sua recomendação diz:

¹⁸² ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 56, 1995-1996. *Entre virgula y virgula aya un semibreve, o su valor: si se ha de tañer a compasete. El que estuviere exercitado en cifrar: haga los repartimientos de breves: aunque se tanga a composete [sic].*

¹⁸³ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XXX. (Portugaliae Musica, XLVI)

No primeiro espaço das seis linhas traçadas para a tablatura, coloque as claves. Se algumas destas claves encontram-se em uma corda solta, não é necessário colocar outro sinal: se for presa em algum traste, coloque a (outra) clave nesta corda, e o número do traste diante dela. No início da tablatura onde foram colocados os títulos das vozes, coloque o número das cordas para que a entabulação fique clara e distinta. De maneira que no princípio da sexta linha se coloque um seis, no da quinta um cinco, e assim em todas as outras cordas.¹⁸⁴

Na figura 14 temos uma tablatura apresentada como um exemplo da metodologia do próprio autor. Podemos verificar a indicação das claves e também a numeração das linhas da tablatura.



FIGURA 14 – FAC-SÍMILE: TABLATURA DE JUAN BERMUDO

FONTE: BERMUDO, J. DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. OSUNA, 1555. LIVRO IV. CAPITULO LXXIIIJ.¹⁸⁵

¹⁸⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p. 57, 1995-1996. *En el spacio primero de las seys reglas que se hazen para cifrar: se pongan las claves. Si alguna dellas viniere en la cuerda en vazio, en ella se ponga sin otra señal: y se fuere hollado traste, ponga-se en la tal cuerda, y el numero del traste delante della. Antes deste spacio enfrente donde se pusieron los titulos delas bozes se ponga el numero de las cuerdas: para que vaya muy claro y distinto lo cifrado. De manera, que en el principio de la sexta se ponga un seys, en el de la quinta un cinco, y assi de todas las otras cuerdas.*

¹⁸⁵ Ibid., p. 76.

Sobre as claves utilizadas nesta tablatura Bermudo diz:

(...) tem a *clave de ffaut* na quinta [corda] no terceiro traste e a [clave] de *csolfaut* na terceira [corda] no primeiro traste.¹⁸⁶

A nomenclatura aplicada às claves indicadas nas tablaturas está relacionada ao sistema de hexacordes ou sequência de seis notas dó (ut) – lá, utilizado na prática musical medieval e renascentista.

Neste sistema, a seqüência de seis notas poderia estar em diversos pontos da escala, começando nas notas do, sol ou fa, gerando assim um âmbito total que se estendia do sol 1 ao mi 4. Neste âmbito, cada nota era indicada por sua respectiva letra e também pela posição que ocupava em um ou mais hexacordes, como demonstrado na figura 15.¹⁸⁷

7. ut ré mi fá sol lá

6. ut ré mi fá sol lá

5. ut ré mi fá sol lá

4. ut ré mi fá sol lá

3. ut ré mi fá sol lá

2. ut ré mi fá sol lá

1. ut ré mi fá sol lá

Γ	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c'	d'	e'	f'	g'	a'	b'	c''	d''	e''
Sol Lá	Si	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si	dó'	ré'	mi'	fá'	sol'	lá'	si'	dó''	ré''	mi''	

FIGURA 15 – SISTEMA DE HEXACORDES

¹⁸⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p. 76, 1995-1996. (...) tiene la clave de ffaut en la quinta en el traste tercero, y la de csolfaut en la tercera en el traste primero.

¹⁸⁷ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 80-81.

A função da clave na tablatura era especificar a localização da nota relacionada ao nome da clave. Assim, observando ainda o exemplo anterior da figura 14, temos: a *clave de ffaut* ou clave de fá, indicando que a nota fá encontra-se na terceira casa da quinta corda e a *clave de csolfaut* ou clave de dó, indicando que a nota dó encontra-se na primeira casa da terceira corda.

Desta maneira, a colocação das claves na tablatura estabelecia exatamente a tessitura do modo com que a música se desenvolvia.¹⁸⁸ Nas transcrições de polifonia, a clave indicava, na tablatura, a tessitura original do modo da música transcrita.

A correspondência entre as claves e o modo da música composta ou transcrita é explicada também pelo vihuelista Luys de Narvaez em *De los tonos y claves*, no prólogo de *Los seys libros de Delphin*:

A primeira parte deste livro trata dos oito modos para tocar nas diferentes regiões da vihuela. E para que melhor e mais claramente se possam conhecê-los, pensei em colocar as claves ao princípio de cada obra, para que se reconheça em que notas cada modo cadencia e quais são as *finales* [términos], o que será proveitoso, porque é necessário para tocar bem, saber a perfeição que se deve ter e se deve dar a cada modo e o que se pode subir e baixar (...)¹⁸⁹

¹⁸⁸ NARVAEZ, L. **Los Seys Libros del Delphin** (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1971. p. 2. (Monumentos de la Música Española, v. III)

¹⁸⁹ _____. **Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela**. (Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. (Edição fac-símile). Prólogo. *La primera parte deste libro tracta delos ocho tonos para tañer por diversas partes en la vihuela y por que mejor y mas claramente se puedan conocer me parecio poner claves al principio de cada obra por que se vea en que signos da clausula cada tono y los terminos que llevan que sera provechoso porque es necessario para tañer bien que se sepa la perfeccion que ha de tener y se ha de dar a cada tono y lo que puede subir y bajar (...)*

A próxima recomendação de Bermudo trata ainda das indicações relacionadas com a apresentação da tablatura:

Para permitir ao leitor uma melhor compreensão da tablatura, coloque no princípio desta para que (afinação de) vihuela é (pensada) a tablatura, colocando o nome da nota da sexta corda solta. Coloque mais (informações) sobre a obra e o autor desta, porque o título dá grande valor e qualidade. Diga em que modo está (a música transcrita). Se (o modo) for natural, concluindo nas quatro notas *finalis*, basta dizer que modo é; mas se (o modo) for *accidental*, [o vihuelista] deve indicar, não somente o modo, mas onde conclui. Primeiro [modo sobre] Cfaut, quarto [modo sobre] Dsolre, e assim [por diante fale] de todos os outros transpostos, os quais são muitos.¹⁹⁰

Podemos entender estas solicitações de Bermudo observando o que escreveu sobre seu próprio *Exemplo de Cifras* apresentado no capítulo 73 de seu tratado. A tablatura pode ser vista na figura 14 acima:

Pela razão de exemplificar o que falei sobre a arte de transcrever em tablatura, mostro as tablaturas seguintes, que é um romance antigo do quarto modo, e é transcrito pela vihuela de Are (...)¹⁹¹

¹⁹⁰ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 57, 1995-1996. *Para mayor claridad del que hallare lo cifrado: poned al principio de ello, porque vihuela va aquello cifrado, poniendo el signo em que començo la sexta em vazio. Pongan mas sobre la obra el author de ella: porque el titulo le da gran ser y qualidad. Digan que tono es. Si fuere natural (que fenece en las quatro letras finales) basta dezir tal tono es: mas si fuere accidental, deven dezir, no solamente el tono que fuere: mas donde fenece. Primero en Cfaut, quarto en Dsolre, y asi de todos los otros accidentales: que son muchos.*

¹⁹¹ Ibid., p. 76. *Por razon de exemplificar lo ya dicho en el arte de cifrar: pongo las cifras siguientes, y es un romance viejo del modo quarto, y va por la vihuela de Are (...)*

O autor deixa claro o gênero musical, o modo da peça transcrita e por qual afinação da vihuela foi pensada a transcrição para a tablatura.

A música deste período era construída com base nos modos eclesiásticos utilizados desde a Idade Média. O sistema modal constava de oito modos diferenciados pela posição dos tons inteiros ou semitons em uma oitava diatônica construída a partir da *finalis*, a qual geralmente correspondia a última nota de uma melodia. Os modos eram identificados por números e agrupados de dois em dois. Os modos de números ímpares recebiam o nome de *autênticos* e os modos de números pares eram conhecidos por *plagais*. O modo plagal possuía a mesma *finalis* do modo autêntico e iniciava uma quarta abaixo deste. Na figura 16 são demonstrados os oito modos.

Autênticos	Plagais
1. Dórico	2. Hipodórico
3. Frígio	4. Hipofrígio
5. Lídio	6. Hipolídio
7. Mixolídio	8. Hipomixolídio

FIGURA 16 – SISTEMA MODAL¹⁹²

¹⁹² GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 78.

Os modos naturais mencionados por Bermudo são estes oito modos com suas respectivas *finalis*: 1º e 2º modos sobre ré; 3º e 4º modos sobre mi; 5º e 6º modos sobre fá ; 7º e 8º modos sobre sol. Por outro lado, os modos acidentais são os modos transpostos. O uso de acidentes possibilitava a transposição de uma mesma seqüência de notas para qualquer um dos modos, mantendo a exata relação dos intervalos em cada um deles.¹⁹³

Bermudo recomenda também para que seja indicada em qual afinação da vihuela foi pensada a transcrição.

Na introdução para a seção sobre vihuela do livro IV de seu tratado, o autor faz referência a duas formas de transposição no processo de transcrição: “*ou mudam a música para o instrumento: ou mudam o instrumento para a música.*” A primeira forma trata da transposição da polifonia para uma altura adequada à tessitura da vihuela. Na segunda forma de transposição seria imaginada uma afinação para a vihuela de acordo com a polifonia, sendo que esta prática tornava-se mais comum entre os vihuelistas.¹⁹⁴

Para facilitar esta segunda forma de transposição Bermudo elaborou um sistema no qual para fazer a transcrição o vihuelista deveria imaginar sete vihuelas, sendo que cada uma delas tivesse em sua corda mais grave uma nota diferente da escala diatônica. De acordo com a nota da sua corda mais grave, as vihuelas eram

¹⁹³ GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 77-79.

¹⁹⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo “On playing the vihuela from *Declaración de instrumentos musicales*” (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 1, 1995-1996. *O mudan la musica para el instrumento: o mudan el instrumento para la musica.*

designadas com os seguintes nomes: *Gamaut* (Sol), *Are* (Lá), *Bmi* (Si), *Cfaut* (Dó), *Dsolre* (Ré), *Elami* (Mi) e *Ffaut* (Fá).¹⁹⁵

No Renascimento não havia ainda um conceito de afinação absoluta.¹⁹⁶ A afinação da vihuela era estruturada com base nas relações intervalares entre as cordas (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa, 4ª justa) sendo mais comum que a sexta corda solta fosse considerada como uma nota sol ou uma nota lá, desconsiderando uma frequência absoluta para estas notas.¹⁹⁷ A afinação da vihuela estaria relacionada ao tamanho do instrumento e também com as cordas utilizadas, como explica Milan:

Se a vihuela é grande, tenha a primeira corda mais grossa do que fina. E se for pequena, tenha a primeira corda mais fina do que grossa: e feito isto, deve subir a primeira corda até quanto ela possa suportar: e depois ajustará as outras cordas pela a altura da primeira (...). E ajustada desta maneira estará bem, em sua verdadeira afinação.¹⁹⁸

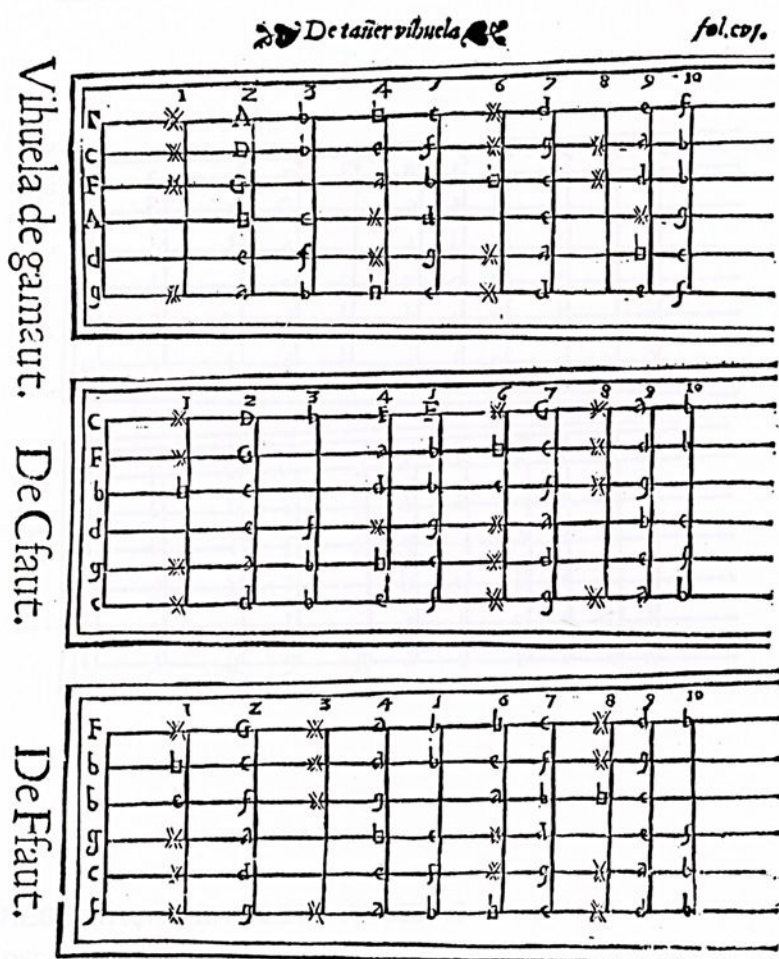
¹⁹⁵ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p.x-xi, 1995-1996. COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 164.

¹⁹⁶ CASTAGNA, P. A. **Uma introdução à interpretação da música para vihuela solo do "El Maestro" (1536) de Luys Milan**. São Paulo, 1987. 160p. Monografia (Iniciação Científica). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. p. 84.

¹⁹⁷ COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 170-171. ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. xi, 1995-1996.

¹⁹⁸ MILAN, L. **Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro** (Valencia, 1536). Genève: Minkoff-Reprint, 1975. (Edição fac-símile). Fol. a3v. *Si la vihuela es grãde, tenga la prima mas gruessa que delgada. Y si es pequeña, tenga la prima mas delgada que gruessa: y hecho esto, subireys la prima tan alto quanto lo pueda sufrir: y despues templareys las otras cuerdas, al punto dela prima, (...). Y templada desta manera estara bien, a su verdadera entonacion.*

Portanto, o recurso de pensar em sete vihuelas diferentes não implicava em uma mudança de afinação do instrumento utilizado para tocar a transcrição, mas sim em outras maneiras de pensar a afinação da vihuela para que fosse encontrada uma digitação mais adequada para executar a polifonia, respeitando a tessitura do instrumento.¹⁹⁹ Com este recurso era possível encontrar digitações que favoreciam a utilização de cordas soltas.²⁰⁰ As sete vihuelas eram então desenhadas e usadas como gráficos que mostravam facilmente ao vihuelista a localização de uma nota. Como podemos observar na figura 17.



¹⁹⁹ A tessitura entre a primeira e a sexta ordem da vihuela é de duas oitavas.

²⁰⁰ COELHO, V. A. *Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997. p. 164.

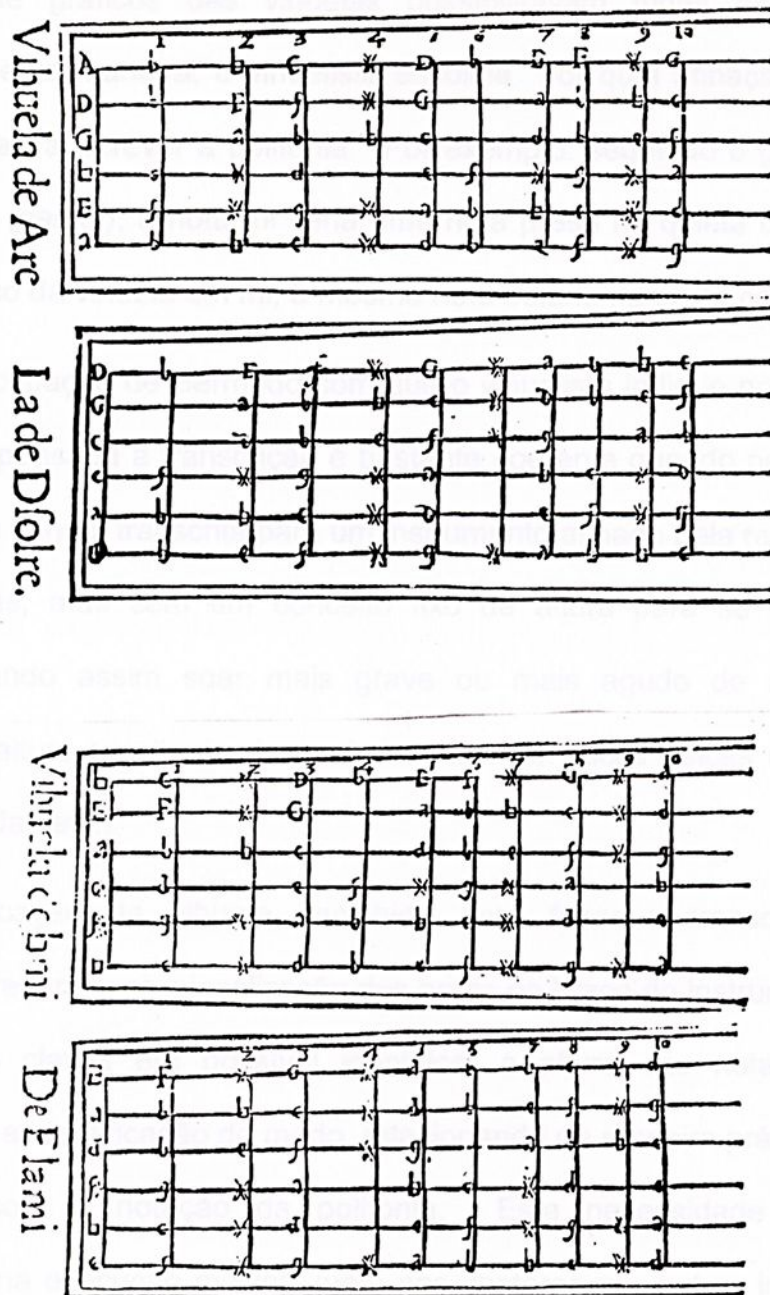


FIGURA 17 – REPRESENTAÇÃO DAS SETE VIHUELAS

FONTE: BERMUDO, J. DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. OSUNA, 1555. LIBRO IV. CAPÍTULO LXXX-LXXXJ.²⁰¹

²⁰¹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p.107-112, 1995-1996.

Os sete gráficos das vihuelas possibilitavam todas as transposições diatônicas e, desta maneira, o vihuelista escolhia por qual afinação das vihuelas desenhadas iria transcrever a polifonia. Por exemplo: seguindo o gráfico de uma vihuela em sol (*gamut*), a nota mi seria uma nota presa na quinta corda no quarto traste; no gráfico da vihuela em mi, a mesma nota estaria na sexta corda solta.²⁰²

A preocupação de Bermudo com que o vihuelista indique por qual afinação da vihuela foi pensada a transcrição é bastante coerente quando pensamos que a polifonia estava sendo transcrita para um instrumento afinado pela relação intervalar entre as cordas, mas sem um conceito fixo de altura para se estabelecer tal afinação, podendo assim soar mais grave ou mais agudo de acordo com o referencial de altura resultante das próprias características físicas do instrumento (dimensão, cordas etc.).

A indicação da vihuela escolhida para fazer a transcrição permitia primeiramente reconhecer a localização das notas no braço do instrumento. Com as indicações das claves era possível identificar a altura das notas que seriam referência para a identificação do modo, relacionando de maneira prática a notação da tablatura com a notação da polifonia. Esta necessidade seria natural principalmente na execução musical junto aos cantores ou outros instrumentistas; no entanto, em uma execução solo, isto seria desnecessário.

²⁰² ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. xii, 1995-1996. p. xii.



As próximas questões discutidas pelo autor tratam da relação entre a tessitura da polifonia e a localização desta no instrumento, ele fornece ao vihuelista três advertências:

A primeira:

(...) olhe a parte do baixo da obra que se quer transcrever em tablatura, e a nota mais grave do tal baixo coloque na sexta corda solta. Ou seja, a música será transcrita pela vihuela escolhida de acordo com a nota mais grave do baixo. Se o baixo aproximar-se até o *gamaut*, deverá utilizar o gráfico da vihuela que começa no *gamaut*; se a tessitura for até *Are*, utilize a segunda vihuela que começa em *Are*, e assim com todas outras. Isto é válido para a transcrição de uma obra que que tenha em sua tessitura mais de quinze notas.²⁰³

a segunda:

Toda Música que tenha uma extensão de doze notas, poderá ser transcrita com a nota mais grave do baixo sobre a quinta corda, no terceiro ou quarto traste, e a extensão irá alcançar o mesmo tasto da primeira corda. Se a música apresenta uma extensão de treze notas, a nota mais grave irá começar na mesma quinta corda no primeiro ou no segundo traste. Se a música apresenta uma extensão de catorze notas, coloque a nota mais grave na quinta corda solta. Se a música apresenta uma extensão de quinze notas, poderá ser colocada a nota mais grave no terceiro ou quarto traste da sexta corda. Se a obra tem uma extensão de dezesseis notas, a nota mais grave pode ser colocada no segundo ou terceiro traste da mesma sexta corda. Se a obra tem uma extensão de dezessete notas a nota mais grave deve ser colocada no primeiro ou segundo tasto da mesma sexta corda. Se a obra tem uma extensão de dezoito notas, a nota mais grave deve ser

²⁰³ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 58, 1995-1996. (...) *mire el contrabaxo de la obra que quisiere cifrar: y el signo mas baxo del dicho contrabaxo, se porna en la sexta vazio. Quiero dezir, que por tal vihuela cifrareys: qual fuere el signo mas baxo de la contra. Si el contrabaxo allegare hasta gamaut, tomareys la vihuela que yo pinte, que comiença en gamaut: si abaxare hasta Are, tomareys la segunda que comiença en Are: y asi de todas las otras. Esto se entiende: si la obra que cifrays anda en mas de quinze puntos.*

colocada na sexta corda solta e sua extensão chegará ao quinto traste da primeira corda. Se de acordo com esta conta, alguma vez não encontrar uma vihuela com a sexta corda em uma nota adequada a obra que você quer entabular, utilize a vihuela de sua oitava.²⁰⁴

a terceira:

(...) poderá transcrever a obra que (em sua extensão) atinja até o quinto traste da primeira corda, e se necessário for, ao sexto e sétimo trastes. Aquele que deseja tocar boa Musica e com tranqüilidade (podendo o fazer) não passe do sétimo traste da primeira corda; (...) ²⁰⁵

Em suas advertências, Bermudo procura esclarecer ao vihuelista como analisar a notação da polifonia para reconhecer a tessitura da obra que será transcrita e também qual a melhor maneira de transcrevê-la ao instrumento guiando-se pelo sistema das sete vihuelas. A escolha da afinação da vihuela pela qual será transcrita a obra visa uma forma confortável para a execução, de maneira que não

²⁰⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 58-59, 1995-1996. *Toda Musica que anda en doze puntos: podeys poner el mas baxo punto en la quinta en el tercero, o quarto traste: y alcançara en la prima en el mesmo traste, que en la quinta tomastes. Si anduviere en treze puntos començara el mas baxo en la mesma quinta en el primero, o segundo traste. Si anduviere en quatorze puntos: ponerse ha el mas baxo en la quinta en vazio. Si anduviere en quinze puntos: puede ser puesto el mas baxo en el tercero, o quarto traste de la sexta. Si la obra anda en diez y seys puntos: en el segundo, o en el tercero de la dicha sexta sea puesto el mas baxo punto: y si en diez y siepte, en el primero, o segundo: y si en diez y ocho, el mas baxo venga en la dicha sexta en vazio: y allegara al quinto traste de la prima. Si según esta cuenta, alguna vez no hallaredes vihuela de signo semejante a la obra que quereys poner: tomareys la vihuela de su octava.*

²⁰⁵ Ibid., p. 59. (...) *podeys poner la obra que suba hasta el quinto traste de la prima: y si fuere necesidad, al sexto y septimo. El que quisiere tañer buena Musica y descansada (pudiendo lo hazer) no pase del septimo traste de la prima;(...)*

comprometa a qualidade musical da obra. Estas três advertências podem ser resumidas nos seguintes critérios:

- a nota mais grave da voz do baixo deve estar na sexta corda solta do instrumento. A partir disto seria imaginada uma afinação para a vihuela onde na sexta corda solta estivesse a nota mais grave do baixo;
- a música deve ser transcrita para a vihuela utilizando a região do instrumento até o quinto traste ou, no máximo até o sétimo traste. Com base em Bermudo, a tabela 4 foi elaborada para demonstrar qual a melhor maneira de localizar a música no instrumento de acordo com a tessitura da polifonia sem ultrapassar o quinto traste da vihuela.

TABELA 4 – LOCALIZAÇÃO DA POLIFONIA NO INSTRUMENTO

Tessitura da polifonia	Vihuela (localização da nota mais grave da polifonia)
Doze notas (1 oitava + 1 quarta)	5ª ordem – 3º ou 4º trastes
Treze notas (1 oitava + 1 quinta)	5ª. ordem – 1º ou 2º trastes
Catorze notas (1 oitava + 1 sexta)	5ª ordem solta
Quinze notas (1 oitava + 1 sétima)	6ª ordem – 3º ou 4º trastes
Dezesseis notas (2 oitavas)	6ª ordem – 2º ou 3º trastes
Dezessete notas (2 oitavas + 1 segunda)	6ª ordem – 1º ou 2º trastes
Dezoito notas (2 oitavas + 1 terça)	6ª ordem solta

- Os nomes das vihuelas estão relacionados aos nomes das notas da região mais grave do sistema de hexacordes. Sendo assim, se a polifonia a ser transcrita envolve notas de uma região mais aguda do sistema de hexacordes, é necessário que ao transcrevê-la o vihuelista pense a música uma oitava abaixo, para que assim possa encontrar a vihuela que poderá utilizar.

Bermudo assim finaliza o Capítulo 70:

(...) e de tal maneira faça com que a música a ser transcrita ande pelas melhores cordas, e toque o quanto puder sobre cordas soltas (porque é mais tranqüilo para a mão esquerda) e que a tablatura não apresente notas em posições tão distantes que a mão não possa alcançar (...)²⁰⁶

O sistema das sete vihuelas elaboradas pelo autor possibilita enxergar no instrumento muitas possibilidades de digitação para uma mesma obra. De acordo com sua conclusão, a escolha da digitação para a elaboração da tablatura deve visar um bom aproveitamento das cordas soltas e uma movimentação confortável para mão esquerda evitando assim grandes afastamentos dos dedos no momento da execução.

²⁰⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 59-60, 1995-1996. (...) *y de tal manera medira la Musica que uviere de cifrar, que ande por las mejores cuerdas, y que de los mas golpes que pudiere em vazio (porque es mas descanso para la mano yzquierda) y que el cifrar no se aparten tanto los trastes: que la mano no los pueda alcançar (...).*

No capítulo 71 *"De ciertos avisos para la conclusion del cifrar"*, Bermudo trata das seguintes questões: a transcrição das notas em uníssono, o sistema de tablatura, a escrita da polifonia sobre a tablatura e o repertório adequado às transcrições.

Para a transcrição dos uníssonos da polifonia, o autor recomenda:

(...) observe se algumas notas formam uníssonos em duas vozes [da polifonia], (...). Organize (se possível for) de forma que as duas notas sejam colocadas em corda solta porque colocando uma em corda solta, a outra estará na corda inferior no traste que faz uníssono com a corda superior. Sendo o quinto ou quarto traste, como já foi dito. Se não puder colocar em corda solta as tais vozes e o instrumentista não puder alcançar cinco trastes (os quais são necessários) para formar as duas notas, coloque [apenas] em um lugar (...) E se na tablatura quiser colocar em tastos que não se pode alcançar, deve ser feito o que for melhor para a transparência da polifonia.²⁰⁷

Os instrumentos de cordas dedilhadas possibilitam ao instrumentista tocar uma mesma nota como corda solta ou como nota presa em casas distintas do instrumento. A notação em tablatura é um registro direto da digitação que será utilizada pelo instrumentista na execução. Portanto, é importante que, ao transcrever a música para a tablatura, escolha-se a melhor solução de digitação para se obter um bom resultado musical.

²⁰⁷ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 61, 1995-1996. (...) *mirad si algunos puntos unisuenan en dos bozes (...). Ordenad (si posible fuere) que vengan ambos en vazio: porque el uno poniendo en la cuerda que viene en vazio, el otro se pona en la inferior en el traste que haze unisonus con la cuerda superior. Sera quinto, o quarto traste: según que ya esta declarado. Si no pudieren venir en vazio las dichas bozes; y el tañedor no pudiere alcançar cinco trastes (donde son menester) para formar las ambas: ponga-se en un lugar (...). Y si en lo cifrado los quisierdes poner en trastes que no se puedan alcançar: puedese hazer por la claridad del canto de organo.*

Devido a esta característica dos instrumentos de cordas dedilhadas, Bermudo indica que os uníssonos em duas vozes sejam notados na tablatura para serem tocados como uma só nota em corda solta. Quando isto não for possível, deve ser notado na tablatura para ser tocado como uma única nota presa. O uníssonos, quando notado como duas notas presas em duas cordas, resulta em grande afastamento dos dedos, o que torna inviável a execução.

O autor explica abaixo o sistema de notação para tablatura e como utilizá-lo:

Os números utilizados na tablatura começam no 1 do algarismo arábico e vão até o 9. Olhe na notação da polifonia a nota que você quer transcrever, e olhe no gráfico da vihuela em que casa está aquela nota, e escreva na tablatura o número da casa encontrada no gráfico da vihuela. (...) De forma que para indicar a primeira casa de qualquer corda, coloque o número um em tal corda. Para indicar a segunda casa, coloque o número dois, e assim por diante com todos os números até o nove. Para dizer que a nota está em corda solta, coloque nesta corda o número zero.²⁰⁸

Na seção 3.1 desta dissertação foram explicados e exemplificados os sistemas de notação em tablatura italiana, francesa e alemã. Tendo conhecimento destes, é possível reconhecer que o autor explica acima o sistema de notação em tablatura italiana. Apesar dele não ter explicado detalhadamente em seu capítulo como é feita a notação do ritmo na tablatura, ele trata da notação das figuras pontuadas e das síncopas:

²⁰⁸ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 62, 1995-1996.. *El numero de las cifras comienza desde uno por la cuenta de guarismo hasta nueve. Mirad el punto que cifrar quereys por lo virgulado, y mirad en la vihuela pintada en que traste esta aquel punto, y tal numero poneys en lo cifrado: que tiene el traste de la vihuela pintada. (...) De forma, que para señalar el primero traste de qualquiera cuerda: pone una unidad en la mesma cuerda. Para señalar el segundo: pone un dos, y asi de todos los numeros hasta el nono. Para dezir que un punto esta en vazio: suelen poner sobre la cuerda donde esta un zero.*

Se os pontos de aumento estão no mesmo compasso que a nota a qual correspondem, coloque-os próximos da tablatura ou da nota do pentagrama se esta for tocada em corda solta (...) o ponto de aumento tem que acontecer em um mesmo ataque que a nota que está pontuada. Se o ponto de aumento entra em outro compasso, coloque o ponto depois da barra de compasso, no compasso que se segue; e não coloque a cifra e também não esconda o ponto. Faça desta maneira para que não deixe de pronunciá-lo e fique concluído no ataque da nota em que está colocado. De forma que, vendo um ponto de aumento em uma cifra [número da tablatura] [ou] nota no próximo compasso, entenda que este lugar onde está o ponto sem a cifra terá a mesma cifra do compasso anterior. As notas sincopadas, para que sejam entendidas como síncopa mesmo quando divididas pela barra de compasso, devem ser indicadas nas duas partes. Coloque uma fermata sobre ambas as partes, na tablatura e na notação do pentagrama, o que significará que aquelas duas cifras [a nota do pentagrama e a o número correspondente na tablatura] devem resultar em um só um ataque.²⁰⁹

Bermudo faz referência a duas maneiras de apresentação das notas pontuadas: nota pontuada cuja duração preenche apenas o compasso em que se encontra e nota pontuada cuja duração se estende ao próximo compasso. No primeiro caso, o ponto de aumento deve ser colocado próximo da figura rítmica indicada acima da tablatura e correspondente a nota pontuada, ou apenas próximo da nota no pentagrama. Cabe lembrar que no sistema de tablatura, o ritmo é

²⁰⁹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 62-63, 1995-1996. *Los puntillos de augmentacion si estuvieren em el mesmo compas que el punto con quien estan puntados: ponganse junto a la cifra, o con el punto si diere em vazio (...) Si el tal puntillo entra en otro compas: pongase le puntillo despues de la virgula, en el compas que se sigue, y no cifre, ni quede abscondido. Porque no se pronuncie, e quede concluydo en el golpe del punto en que esta puesto: se ponga de la manera ya dicha . De forma que viendo un puntillo en una cifra, punto, o de la otra parte de la virgula: es señal, que esta con la mesma cifra que atras en la cuerda queda. Los puntos syncopados para que se entienda la syncopa, aunque com la virgula se dividan se punten, y cifren en dos partes. Pongase un calderon sobre ambas partes, asi en lo cifrado, como en lo puntado: el qual significara, que aquellas dos cifras han de ser solo un golpe.*



indicado acima das linhas que representam as cordas do instrumento. No entanto, se a notação em pentagrama estiver colocada acima da tablatura, o ritmo poderá ser acompanhado diretamente da notação do pentagrama. O ritmo indicado acima da tablatura resulta do agrupamento de todas as vozes; portanto, é apresentado de maneira distinta do ritmo de cada uma das vozes da polifonia, podendo assim coincidir ou não as figuras pontuadas da tablatura com as figuras pontuadas de cada uma das vozes da polifonia.

No exemplo da figura 18 vemos a colocação dos pontos de aumento em uma peça do livro de Mudarra. Podemos observar a notação destes pontos na tablatura e no pentagrama:

XXIII,
Villancico.

LIB. III. 40

En tí ca ua lle ro de des me he.

ra vii be fo fi quiera por el da

Entonsse
laboz éia ter
ceral ter
cero trañe.

FIGURA 18 – FAC-SÍMILE: IMPRESSO PARA VIHUELA / PONTOS DE AUMENTO

FONTE: MUDARRA, A. TRES LIBROS DE MUSICA EM CIFRAS PARA VIHUELA. SEVILLA, 1546. LIBRO III ²¹⁰

²¹⁰ MUDARRA, A. *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. (Sevilla, 1546). Mönaco: Editions Chanterelle, 1980. p. 229. (Edição fac-símile)

No segundo caso demonstrado na figura 19, o ponto de aumento deve ser colocado isoladamente depois da barra de compasso, sem repetir a nota correspondente. Este tipo de indicação equivale à ligadura de valor para duas notas iguais utilizadas nas mudanças de compasso do sistema de notação convencional.

Mina Ne ro, de tarpe a a Ro ma como
se ar di a gri ros dan ni ños y vie
da se do li a.

FIGURA 19 – FAC-SÍMILE: TABLATURA DE JUAN BERMUDO / PONTOS DE AUMENTO

FORTE: BERMUDO, J. DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. OSUNA, 1555. LIVRO IV. CAPITULO LXXIIIJ.²¹¹

As síncopas formadas entre dois compassos, segundo Bermudo, devem ser indicadas com uma fermata, tanto na tablatura quanto na notação do pentagrama

²¹¹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p. 76, 1995-1996.

Olhe para a notação da polifonia e observe as notas simultâneas entre as vozes: as cifras [números na tablatura] a elas correspondentes devem estar alinhadas. Se alguma vez colocar pequenos pontos para mostrar que cifras estão relacionadas, seja cuidadoso (se estiver usando também pontos de aumento) para não colocá-los acima das cordas.²¹³

Nas tablaturas para vihuela dos livros espanhóis é comum aparecerem pontos entre as linhas da tablatura. Estes pontos indicam quais notas são tocadas simultaneamente ou relacionam uma determinada nota ao seu ritmo correspondente acima da tablatura, como demonstrado na figura 21.²¹⁴



FIGURA 21 – FACSÍMILE: IMPRESSO PARA VIHUELA / PONTOS GUIA

FONTE: NARVAEZ, L. LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN DE MUSICA DE CIFRAS PARA TAÑER VIHUELA. VALLADOLID, 1538. Fol.i.²¹⁵

²¹³ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: *Journal of the Lute Society of America*, v. XXVIII-XXIX, p. 63, 1995-1996. *Miren por lo virgulado los puntos que dan unos con otros: por que las cifras a ellos correspondientes han de estar unos enfrente de otras. Si alguna vez pusieredes puntillos para declarar que cifras se corresponden, y dan junctas: tened aviso (si poneys puntillo de augmentacion) de no poner alguno de los sobredichos puntillos de guia sobre las cuerdas.*

²¹⁴ Ibid., p. 134.

²¹⁵ NARVAEZ, L. *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. (Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. f.i. (Edição fac-símile)

Bermudo pede então para que, quando usados os pontos guias de notas simultâneas, deve-se tomar o cuidado de não escrevê-los acima da tablatura para que não sejam confundidos com o ponto de aumento, caso este também esteja sendo utilizado.

Ainda no capítulo 71, o autor chama a atenção para a vantagem de ter a notação da polifonia acima da tablatura no momento da execução musical:

Alguns desejam reconhecer cada voz nas cifras para cantar a voz que queiram, ou para melhor aproveitar da música transcrita observando como soam uma voz com a outra. Não faltariam avisos e sinais para que cada uma das vozes pudessem ser reconhecida; porém todos os sinais que experimentei, e outros que posso imaginar mais confundem do que explicam. Parece-me que o melhor sinal para isto é anotar as partes polifônicas sobre a tablatura.²¹⁶

A notação em tablatura é bastante enigmática quanto à duração exata das notas e à identificação de cada voz da polifonia. Portanto, a notação da polifonia acima da tablatura facilita o reconhecimento imediato por parte do vihuelista acerca da condução de cada uma das vozes.

Bermudo demonstra também uma preocupação didática e musical com relação ao repertório que deve ser utilizado pelos vihuelistas em suas transcrições.

²¹⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 63-64, 1995-1996. *Algunos desean cognoscer las bozes en las cifras, para yr cantando la boz que quisiesen, o para gozar mejor de la musica viendo como dan unas con otras. No faltarian avisos y señales con que cada una de las bozes fuese cognoscida: pero todos quantos he experimentado, y las que puedo imaginar: mas confunden, que dan noticia. Pareceme, que la mejor señal para esto es puntar el canto de organo sobre las cifras.*

Desta maneira, visando o desenvolvimento da prática da transcrição e o amadurecimento musical de um vihuelista iniciante, discorre sobre escolha do repertório indicado às transcrições. Discute a relação entre a textura da construção musical e a sua adequação ao instrumento.

Segundo o autor, os vilancicos homofônicos são os mais adequados para iniciar-se na prática da transcrição e comenta:

Para cifrar estes vilancicos quase não há trabalho, porque (como as notas de todas as vozes são de igual valor) haverá o mesmo número de cifras em cada compasso. (...) estas tablaturas não devem ser aproveitadas para tocar porque não é uma música tão boa (...) Os vilancicos homofônicos não são fundamentados em música o suficiente para edificar e cultivar o bom hábito da fantasia. Utilizem estes vilancicos para ensaiar ou para desenvolver-se na arte de transcrever, que não são para mais que isso.²¹⁷

A facilidade em transcrever os vilancicos homofônicos encontra-se principalmente no aspecto ritmico. Quando todas as vozes caminham simultaneamente na polifonia, o ritmo da tablatura corresponde exatamente ao ritmo da notação da polifonia. Ao passo que em peças contrapontísticas, o ritmo da tablatura é um resultado da combinação de todas as vozes, gerando assim uma maior dificuldade para transcrever tais peças.

²¹⁷ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 64, 1995-1996. *Para cifrar estos quasi no ai trabajo: porque (como los puntos que dan unos con otros sean de yqual valor) las cifras en los compases vernan yguales en numero. (...) destas cifras no se aproveche para tañer: porque no es Musica de cudicia (...). Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en musica: que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantesia. Pues tomense para ensayarse, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que non son para mas.*

É importante considerar também que a vihuela, por suas características de construção, timbre e forma de produção do som, é apropriada para a execução de peças com polifonia contrapontística. Portanto na execução de peças com textura homofônica (figura 22), deixa-se de ressaltar a principal característica do instrumento que é a valorização do contraponto.

The image shows a musical score for a villancico by Alonso. It features four staves: Soprano (f. 10), Alto (f. 10), Tenor (8), and Contrabass (f. 03). The music is in 3/2 time and G major. The lyrics are in Portuguese and are repeated on each staff. The texture is homophonic, with all parts moving in parallel motion.

f. 10 Alonso

Gri - tos da - van en a - que - lla sier - ra; ¡Ay, ma -
 Gri - tos da - van a Ca - ta - li - na; ¡Ay, ma -
 Tenor 8 Gri - tos da - van en a - que - lla sier - ra; ¡Ay, ma -
 Gri - tos da - van a Ca - ta - li - na; ¡Ay, ma -
 Contra Gri - tos da - van en a - que - lla sier - ra; ¡Ay, ma -
 Gri - tos da - van a Ca - ta - li - na; ¡Ay, ma -

FIGURA 22 – VILLANCICO / EXEMPLO DE TEXTURA HOMOFÔNICA

FONTE: CANCIONERO MUSICAL DE PALÁCIO (SÉCULO XV-XVI)²¹⁸

Quando o vihuelista adquirir uma boa prática na transcrição destes villancicos de textura mais simples, poderá transcrever villancicos e outros gêneros musicalmente mais rebuscados em sua construção. Remetendo-se aos villancicos e outros gêneros dos compositores Juan Vazquez (c. 1510-1560) e Balthazar Tellez,

²¹⁸ ANGLÉS, H. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Barcelona: Instituto Espanhol de Musicologia, 1947. v.1, p.18. (Monumentos de la Música Española V)

Bermudo ressalta quatro condições musicais que fazem de uma obra mais apropriada para a transcrição para a vihuela:²¹⁹

A primeira [condição]: são [tão] graciosas que cada uma [das vozes] por si só pode ser cantada, e soam tão bem que parece que cada voz foi escrita para se cantar como uma melodia isolada. (...) a segunda condição é que são fáceis de cantar e tocar pois são graciosas. A terceira é que têm muitas dissonâncias bem localizadas as quais soam muito bem na vihuela. A última condição é que trata-se de Música concentrada e não se desenvolve em uma tessitura grande, e as vozes não se distanciam muito umas das outras para a execução (destas no instrumento).²²⁰

De acordo com a afirmação acima, são mais adequadas à transcrição as peças que apresentarem as seguintes características:

- Independência e valorização melódica de cada voz da polifonia ;
- Linhas melódicas bem elaboradas que resultam em facilidade para o canto e para a execução ao instrumento;
- Utilização de dissonâncias;
- Tessitura pequena e proximidade das vozes.

²¹⁹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 134, 1995-1996. A informação que se tem sobre este compositor, segundo ESPINOSA, é que Balthazar Telles esteve ligado à Universidade de Coimbra.

²²⁰ Ibid., p. 64-65. *La primera, son graciosas, que cada una por si se puede cantar, y con tanta sonoridade que parece averse hecho aposta para cantarse sola. (...) la segunda condicion, que seran faciles de cantar, y tañer: pues que son graciosas. La tercera es, que tienen muchas falsas bien dadas: lo qual suena en la vihuela muy bien. La ultima condicion es, que es Musica recogida ni anda en muchos puntos, ni se aparta mucho una boz de otra al dar del golpe.*

A preocupação com o desenvolvimento musical do vihuelista por meio do repertório que transcreve é ressaltada nesta afirmação:

Nas missas do músico Christobal de Morales encontrará muita Música para transcrever, com tantas e tão boas qualidades que eu não sou suficiente para explicá-las. Aquele que se dirigir a esta Musica não somente ficará sábio, mas se tornará um devoto contemplativo. Você encontrará poucos compositores que guardam as qualidades e diferenças das letras. E dentre os poucos encontra-se Christobal de Morales. Entre a música estrangeira boa para entabular, não esqueça a do grande músico Josquin, com o qual a música começa. A última música para ser transcrita é aquela de Gomberth. Por ser esta difícil para entabular na vihuela, por ser mais expandida, eu a coloco em último lugar.²²¹

A polifonia sacra espanhola do final do século XV e início do século XVI foi fortemente influenciada pelos compositores de tradição franco-flamenga. Nas publicações de música para vihuela do século XVI encontramos diversas transcrições dos compositores Gombert (c. 1500-1560), Crecquillon (c. 1490-1557), Josquin (1440-1521) dentre outros.

Desta forma, o autor indica como repertório de grande valor musical as obras de contraponto mais elaborado de compositores da tradição franco-flamenga ou influenciados por esta técnica, como por exemplo o compositor espanhol

²²¹ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 65, 1995-1996. *En las missas del egregio musico Christobal de Morales hallareys mucha Musica que poner: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy suficiente a explicarlas. El que a esta Musica se diere, no tan solamente quedara sabio: pero devoto contemplativo. Pocos componedores hallareys, que guarden las qualidades, y diferencias de las letras. Y entre los pocos, es uno el sobredicho author. Entre la musica estrangera que hallareys buena para poner: no olvideys la de el gran musico Jusquin que començo la musica. Lo ultimo que aveys de poner sea Musica del excelente Gomberth. Por la dificultad que tiene para poner en la vihuela, por ser derramada: la pongo en el ultimo lugar.*

Christobal de Morales (c. 1500-1553).²²² As composições derivadas da tradição franco-flamenga exigem maior habilidade do vihuelista para serem transcritas, por isso aparecem como a última indicação do autor, com a ressalva de que a música de Gombert, dentre os compositores citados, é a mais complexa para ser transcrita.

No Capítulo 72 "*Noticias de las maneras que ay de cifrar*", o autor busca esclarecer detalhes do sistema de notação em tablatura, explicando as indicações comuns e também aquelas menos usuais encontradas em tablaturas de vihuelistas de sua época.²²³

Primeiramente é explicada a notação em tablatura no sistema italiano. Discute-se a correspondência entre o símbolo utilizado para indicar a localização da nota no instrumento e a forma de execução:

Em qualquer corda que encontrar o zero significa que tal corda deve ser tocada solta. (...) Dizemos em tal caso que tal corda será pulsada sem que se prenda a nota em uma determinada casa. Na corda que estiver o número dois significa que esta deve ser presa na segunda casa. O que foi dito para estas três cordas vale também para as demais. De forma, que a nota estará presa em tal casa e tal corda pulsada de acordo com o sinal e corda em que está colocado tal sinal. Assim encontrará seis linhas sobre as quais se colocam os símbolos ou números: tais linhas significam as seis cordas. Poucas vezes chega a composição ao décimo traste e normalmente não tem a vihuela necessidade de mais de dez trastes. Se ao décimo traste passar a obra, você encontrará um dez romano nesta figura: x, e se chegar ao décimo primeiro traste o encontrará desta maneira: xi. Para a clareza da

²²² GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 229. Christobal de Morales (c. 1500-1553) foi o principal compositor espanhol do início do século XVI, tendo publicado missas, *magnificats* e motetos. Tornou-se conhecido também na Itália durante o período que esteve em Roma entre 1535 e 1545 como membro da capela papal.

²²³ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 66-67, 1995-1996.

tablatura, numerais romanos são usados para estes dois números. Cada símbolo significa uma nota pulsada.²²⁴

O sistema de tablatura italiano foi explicado na seção 3.1 desta dissertação.

Sobre a notação do ritmo, Bermudo explica:

Todo ponto de aumento entra no mesmo ataque da nota pontuada. Este é o caso tanto para o ponto de aumento que vem no mesmo compasso da nota correspondente ou em um diferente compasso. De forma que a cifra da nota e do ponto é apenas uma (...). Estas cifras têm o valor e a duração das figuras rítmicas que são colocadas acima da tablatura. Estas figuras não são colocadas sobre todas as cifras. As cifras que não têm figura rítmica correspondente seguem a última figura da cifra anterior. A figura rítmica serve até que seja colocada uma outra diferente; não é necessário repetí-la.²²⁵

²²⁴ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX p. 67-68, 1995-1996 *En qualquier cuerda que hallardes el zero: dize, que ha de ser tocada la tal cuerda en vazio. (...) Dezimos en tal caso, que sera herida aquella cuerda sin que traste de ella sea hollado. En la cuerda que estuviere la unidad: denota la tal cuerda ser hollada en el traste primero. En la cuerda que estuviere el dos: dize ser hollada en el segundo traste. Lo que de estas tres cuerdas señaladas con las dichas cifras digo: se entenda de todas las demas. De forma, que tal traste sera hollado, y tal cuerda herida: qual fuere la señal, y la cuerda sobre que esta puesta la tal señal. Asi hallareys seys rayas, o reglas sobre las quales se ponen estas señales, o numeros: las quales rayas significan las seys cuerdas. Pocas vezes pasa la composicion al decimo traste: y communmente no tiene la vihuela necesidad de mas de diez trastes. Si al decimo traste pasare la obra: hallareys un diez llano en esta figura x: y se allegare al undecimo, hallardo heys desta manera xi. Estos dos numeros por la claridad de las cifras se ponen en la cue[n]ta llana.*

²²⁵ Ibid., p. 68-69. *Todo puntillo entra en el mesmo golpe del punto con el qual esta puesto. Esto entiendo ahora el puntillo entre en el compas del punto en que esta, o en otro distinto. De manera, que la cifra de punto y puntillo es una: como todo juncto es un punto. (...) Estas cifras toman el valor y cantidad de las señales que encima le ponen. Sobre todas las cifras no se ponen señales, que den valor a todas ellas. La cifra que no lo tuviere: tomar lo ha de la señal que atrás de ella queda. Qualquer señal que se pusiere, sirve hasta que venga otra que la prive.*

A notação do ritmo no sistema de tablatura, bem como as figuras equivalentes à notação em pentagrama, foi explicado na seção 3.1 desta dissertação.

Bermudo ressalta que a nota pontuada deve ser representada na tablatura com um único símbolo, mesmo quando a duração desta ultrapassa um compasso, de maneira que fique claro ao executante que o símbolo representado na tablatura será executado uma única vez na duração total da nota pontuada.

O autor segue explicando alguns aspectos importantes para uma melhor compreensão do ritmo em uma música notada em tablatura:

- Andamento

Normalmente todas as tablaturas são tocadas em um compasso de três tempos (...). Muitas vezes irá encontrar ao principio da tablatura a indicação de tempo no qual se deve tocar e quando não estiver (...) É possível entender neste caso o tempo em que se deve tocar pelas figuras rítmicas acima da tablatura. Poucas vezes serão encontradas tablaturas em *compas largo*, com exceção de tablaturas estrangeiras.²²⁶

A tabela 5 foi elaborada, de acordo com resumo apresentado por TONAZZI, para demonstrar as indicações de tempo encontradas nas tablaturas de vihuela:²²⁷

²²⁶ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 69, 1995-1996. *Communmente todas las cifras se tañen por uno de tres tiempos, (...). Muchas vezes hallareys al principio de las cifras el tiempo porque se tañen: y quando no estuviere, (...). Entendereys en tal caso porque tiempo se tañen: por las figuras que encima tuvieren. Pocas vezes hallareys la musica en cifras a compas largo, sino fueren cifras estrangeras.*

²²⁷ TONAZZI, B. **Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature.** Ancona, Milano: Edizioni BERBEN, 1971. p. 71-72.

TABELA 5 – INDICAÇÕES DE TEMPO EM TABLATURAS PARA VIHUELA

Vihuelista	Indicações de tempo
Milan	<i>"Compas a espacio"</i> <i>"Algo apriessa"</i> <i>"Ni muy espacio ni muy apriessa"</i> <i>"Algun tanto apriessa"</i> <i>"Compas algo apresurado"</i> <i>"Compas apriessa"</i> <i>"Compas apresurado batido"</i>
Narvaez	ϕ <i>"muy de espacio"</i> ϕ <i>"algo apriessa"</i>
Mudarra	ϕ <i>"despacio"</i> C <i>"ni muy apriessa ni muy a espacio"</i> O <i>"apriessa"</i>
Valderravano	ϕ <i>"a espacio"</i> ϕ <i>"mas a priesa"</i> ϕ <i>"muy mas a priesa"</i>
Pisador	3 para ritmo ternário ϕ para ritmo binário <i>"de espacio"</i>

- A correspondência entre a notação do ritmo na tablatura e o ritmo de cada uma das vozes da polifonia

Você irá encontrar linhas ou barras que atravessam as tais seis cordas, as quais não servem para outra coisa senão para dividir os compassos. Por esta divisão você saberá (vendo quantas cifras encontramos em tal compasso ou divisão) o valor de cada cifra. (...) Os símbolos ritmicos colocados sobre os compassos da tablatura nem sempre indicam que os valores das notas naquele compasso são tão pequenos em todas as vozes como indicam os símbolos colocados acima da

tablatura. (...) Muitas vezes em um compasso as cifras são iguais [em duração] em todas as vozes e, neste caso, a figura rítmica servirá para todas as vozes.²²⁸

Ao transcrever uma peça polifônica para a tablatura é necessário analisar o ritmo de cada uma das vozes da polifonia. A notação do ritmo na tablatura será estruturada com base na voz que está ritmicamente mais subdividida, como no exemplo que segue:



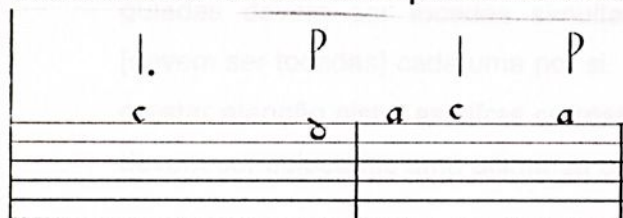
NOTAÇÃO DA POLIFONIA

CANCIONEIRO MUSICAL D'ELVAS. POR UNA SOLA VEZ²²⁹

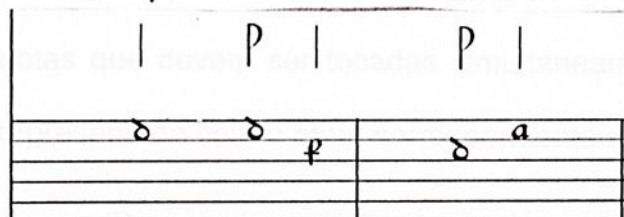
²²⁸ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 70, 1995-1996. *Hallareys unas rayas, o virgulas que atraviesan las dichas seys cuerdas: las quales no sirven de outra cosa, sino de dividir los compases. En esta division cognoscereys (viendo quantas cifras ay en el tal repartimiento o division) que valor tiene cada cifra. (...) La señal que se pone sobre el compas virgulado de las cifras, no dize siempre todos los puntos que estan en el dicho compas en todas las bozes ser tan diminuydos: como es la señal. (...) Deforma, que la tal señal no demuestra elvalor en todas las bozes: sino el de la boz que mas cifras tiene(...) Muchas vezes en un repartimiento estan las cifras en todas las bozes yguales y en tal caso la señal servira para todas (...)*

²²⁹ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. f. 59v-60 (Edição fa-símile). MORAIS, M. **Cancioneiro Musical D'Elvas: Transcrição e Estudo**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. n.21, p. 20 (Portugaliae Musica, XXXI). Trecho de partitura elaborada para a transcrição apresentada no item 4.2.1.

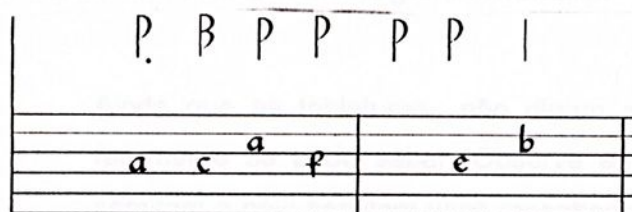
As tablaturas abaixo correspondem à afinação em sol para o alaúde ou vihuela:



Ritmo da primeira voz na tablatura:

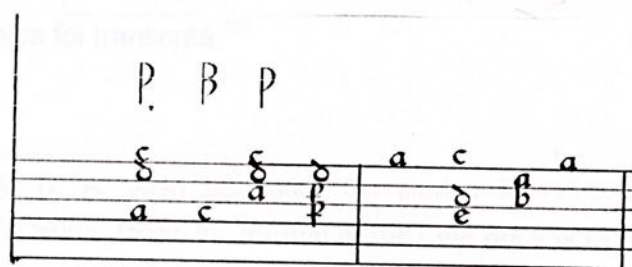


Ritmo da segunda voz na tablatura:



Ritmo da terceira voz na tablatura:

A terceira voz apresenta maior movimentação rítmica, portanto o ritmo na tablatura será estruturado a partir desta voz resultando na notação que segue:



Bermudo explica a utilização de pontos entre as linhas da tablatura. Este tipo de indicação está presente em muitas tablaturas de vihuelistas espanhóis:

Há uns pontos que guiam as cifras, os quais significam que tais cifras assim guiadas devem ser tocadas simultaneamente e as que estiverem separadas, [devem ser tocadas] cada uma por si. O iniciante na transcrição para tablatura deve prestar atenção nisto: as cifras correspondentes às notas simultâneas [da polifonia] devem ser colocadas uma acima da outra.²³⁰

Os pontos colocados entre as linhas da tablatura servem para indicar as notas que devem ser tocadas simultaneamente e também para relacionar a nota representada com o ritmo correspondente acima da tablatura (figura 21).

De acordo com Bermudo é possível reconhecer o modo de uma música transcrita em tablatura da seguinte maneira:

Ainda que as tablaturas não digam em que tom está ou onde está a clave, facilmente se pode saber. Observe em qualquer das cordas onde se forma o semitom e pelo semitom você reconhecerá o modo. Digo, que se na terceira corda está um zero e em seguida o um, ou depois na mesma corda, você perceberá que as duas cifras formam um semitom, concluo que a terceira corda solta está em mi. A música foi transcrita pela vihuela de Are, na qual a terceira corda solta está em mi de bfa mi. Se na primeira [corda] há um semitom, venha contando pelos trastes abaixo até que encontre em que nota está afinada a corda solta e assim saberá por qual diagrama de vihuela a música foi transcrita. Se a tablatura especificar onde estão localizadas as claves, isto é suficiente para saber por qual afinação de vihuela a música foi transcrita.²³¹

²³⁰ ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the Lute Society of America**, v. XXVIII-XXIX, p. 69, 1995-1996. *Ay unos puntillos que guian las cifras: los quales dicen, que las tales cifras asi guiadas han de dar junctas: y las otras que estuvieren apartadas, cada una por si. En esto mire mucho el nuevo cifrador, que todos los puntos que dan junctos, las cifras a ellos correspondientes se pongan unas enfrente de otras.*

²³¹ Ibid., p. 70-71. *Aunque em las cifras no digan que tono es, o donde tiene la clave: facilmente lo podeys saber. Mirad en qualquiera de las cuerdas donde se forma el semitono: y por el cognoscereys lo sobredicho. Digo, que si en la tercera vineire un zero, e luego una unidad, o despues en la dicha cuerda: entendereys que las dos cifras forman semitono: luego la tercer en vazio esta en*

Para identificar o modo de uma música transcrita em uma tablatura quando não são indicadas as claves é necessário primeiramente identificar o semitom em uma das cordas. Uma vez localizado o semitom em tal corda, é possível saber o nome da nota da corda solta do instrumento e desta forma identificar por qual afinação de vihuela foi pensada a transcrição. Depois de identificadas as notas no instrumento de acordo com tal afinação, é possível reconhecer também o modo no qual desenvolve-se a música.

No capítulo 73 *"De las cosas particulares de las cifras"*, Bermudo descreve três maneiras mais usuais de transcrever em tablatura em sua época e aponta as semelhanças e diferenças quanto a notação do ritmo e outras indicações utilizadas.

Na primeira maneira, considerada a mais antiga pelo autor, os ritmos são indicados pelas seguintes figuras: | (semibreve); ↑ (mínima); ↓ (mínima pontuada); ↗ (semínima); ↘ (colcheia) e ≡ (semicolcheia). Não há indicação de figura para a breve porque esta, quando acontece, deve ser dividida em duas pulsações.

Na segunda maneira, o ritmo é indicado com a mesma figura utilizada na notação da polifonia. As claves são indicadas nas linhas da tablatura, sendo que algumas vezes diante da clave é colocado também o número do traste onde está a nota representada pela clave. Se foi escrito por extenso em qual traste estão as claves, então não é colocado o número de tal traste.

mi. Cifrose la tal Musica por la vihuela de Are: en la qual viene la tercera en vazío en el mi de bfa mi. Si en la prima ay un semitono: venid contando por los trastes abaxo hasta que halleyes en que boz començo en vazío: y assi juzgareys porque vihuela pintada se cifro la tal Musica. Si dixere en las cifras donde traen las claves (como algunos curiosos lo ponen) bastante seria esto para saber po que vihuela se cifro.

3.3 A terceira maneira - e também a mais moderna de seu tempo, segundo o autor - é mais detalhada em indicações para explicar a tablatura. Abaixo seguem as indicações possíveis de serem encontradas nestas tablaturas:

- A notação em pentagrama da voz que será cantada colocada acima da tablatura (figura 8);
- O sinal $\text{—}\acute{\text{—}}$ que indica as cifras que representando as notas que deverão ser cantadas. Esta indicação aparece em tablaturas que não trazem a voz que deve ser cantada notada acima da tablatura;
- O sinal de fermata ($\frown$) para indicar a última nota de uma obra, uma nota que forma um ritmo sincopado ou uma nota pontuada cuja duração se estende ao próximo compasso;
- O sinal (::) sobre uma nota indica que esta deverá ser, algumas vezes, pronunciada uma só vez; e em outras, tal nota deverá ser dividida por exigência do texto;
- O sinal ($\wedge$) sobre uma nota da tablatura em início de compasso indica que esta deverá ser sustentada até o final do compasso. Quando este sinal aparece no final do compasso, a nota indicada deverá ser sustentada até metade do compasso seguinte ou até a quarta parte deste.

3.3 Estudo comparativo: polifonia vocal e transcrições correspondentes em Narvaez e Daza.

TABELA 6 – DESCRIÇÃO DAS PEÇAS ANALISADAS

TÍTULO	GÊNERO	TEXTURA	POLIFONIA VOCAL	TRANSCRIÇÃO	TIPO DE TRANSCRIÇÃO
<i>Mille Regretz de vous abandoner</i>	<i>chanson</i>	4 vozes	Josquin Des Prez	Luys de Narvaez	vihuela solo
<i>Dame acogida en tu hato</i>	<i>villancico</i>	3 vozes	(anônimo) Cancioneiro de Belém	Esteban Daza	canto e vihuela.

MILLE REGRETZ²³²

Josquin Des Prez

LA CANCION DEL EMPERADOR/ MILLE REGRETS DEL CUARTO TONO²³³

Luys de Narvaez

²³² CLARK, W. A. Luys de Narváez and the intabulation tradition of Josquin's *Mille regretz*. In: **Journal of Lute Society of America**, v. XXVI-XXVII, p.18, 1994. A *canção Mille regretz*, segundo CLARK, é provavelmente o último trabalho de Josquin (1440-1521) e possivelmente foi composta um ano antes de sua morte em 1520.

²³³ NARVAEZ, L. **Los Seys Libros del Delphin** (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1971. p. 39. (Monumentos de la Música Española, v. III). No *Tercero libro* de Narvaez a transcrição de *Mille regretz de vous abandoner* recebe o título de *La Cancion del Emperador/Mille regrets del quarto tono*. Segundo Pujol provavelmente a música foi oferecida ao imperador Carlos V na ocasião de sua passagem por Valladolid em 1538, ano em que foram impressos *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*. A música teria recebido este título por ser a *canção favorita* do imperador.

Mille regretz - Josquin Des Prezpolifonia vocal²³⁴

²³⁴ EXPERT, H. *Repertoire populaire de la musique renaissance*. Paris: Editions Salabert, 1958. p. 52.

RÉPERTOIRE POPULAIRE DE LA MUSIQUE RENAISSANCE

Publié par HENRY EXPERT

MILLE REGRETZ DE VOUS ABANDONNER

JOSQUIN DES PREZ

Soprano.

Mil - le re - gretz de vous a - bandonner ,

Contralto.

Mil - le re - gretz de vous a - ban - don -

Tenor.

Mil - le re - gretz de vous a - bandon -

Basse.

Mil - le re - gretz

Et d'es - lon - ger, et d'es - lon - ger vos - tre face a - moureu -

ner Et d'es - lon - ger, Et d'es - lon - ger vos - tre face a - moureu -

ner Et d'es - lon - ger

Et d'es - lon - ger vos - tre face a - moureu -

S. 2048

EDITIONS SALABERT, Paris, 22 rue Chauchat -

Printed in France

Tous droits réservés

su. J'ay si grand deuil et pei ne doulo.reu se
se, vos.tre face a.moureu se. J'ay si grand deuil et pei ne doulo.reu se
vos.tre face a.moureu se. J'ay si grand deuil et pei ne doulo.reu
se, vos.tre face a.moureu se. J'ay si grand deuil et pei ne doulo.reu

Qu'on me ver.ra brief mes jours de . fi . ner, Qu'on me
Qu'on me ver.ra brief mes jours de . fi . ner, Qu'on
se Qu'on me ver.ra brief mes jours de . fi . ner, brief
se Qu'on me ver.ra brief mes jours de . fi . ner,

ver.ra brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner,
nie ver.ra brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner,
mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner, brief mes jours de . fi . ner,
brief mes jours de . fi . ner brief mes jours de . fi . ner brief mes jours de . fi . ner,

Paris L. E. M. R. P. 1968
Imprimé en France

La Cancion del Emperador/ Mille regrets del quarto tono – Luys de Narvaez

Transcrição para vihuela²³⁵

Libro tercero.

En la quinta en
el tercer tralle ella
la clau de clefant.
En la tercera e
el piner tralle ella
la clau de celofant

Mille regrets.

²³⁵ NARVAEZ, L. Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela.

(Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. f. xxxvj. (Edição fac-símile)

Delphin

cl. I.

Delphin

cl. I.

Libretto

Delo d'pbin 7/8

d. II.

The image shows a handwritten musical score on three systems of staves. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is a form of shorthand, using letters (z, I, s, 4, 5) and symbols (circles, diamonds, vertical lines) to represent musical notes and rests. Above each system, there are vertical lines and diamond-shaped symbols, likely indicating fingerings or breath marks. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures, ending with a double bar line and a repeat sign. The paper is aged and shows some staining.

Partitura elaborada para o estudo comparativo entre a polifonia vocal e a transcrição

Para permitir a comparação entre a parte vocal e a tablatura, esta partitura foi elaborada com a polifonia vocal transposta para a mesma tonalidade da realização da tablatura, considerando a execução em uma vihuela ou alaúde afinados em sol.

Mille Regretz de vous abandonner

Josquin des Prez / Luys de Narvaez

1 2 3

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

viuhela

transcrição da tablatura

2 4 5 6

2

3 7 8 9

10 11 12

3

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains measures 6, 16, and 18. The second system contains measures 7, 17, and 19. The third system contains measures 8, 18, and 20. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line and a right-hand line with chords and figures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

4

7 19 20 21

2 2 3 5 7 5 7 3 5 3 2 0 0 4 0 4

8 22 23 24

3 1 0 3 1 3 1 5 4 2 2 0 1 2 1 0 0 2 0 1 3

5

[illegible]

6

11 33 34 35

11 33 34 35

12 36 37

12 36 37

7

13 38 39 40

Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass, Piano

Análise

1 2 3

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

vihuela

transcrição da tablatura

Compasso 1:

- As notas com duração de breve de cada voz, são divididas em duas semibreves na parte instrumental;
- No primeiro tempo, além da oitava formada pela voz do baixo com as vozes do soprano e contralto, há a inclusão da nota "la" no tenor, formando uma quinta justa em relação à nota fundamental "ré".
- No segundo tempo do compasso, a quinta justa do tenor é excluída, e o contralto retoma a posição original em uníssono com o soprano.

Compasso 2:

- Preenchimento melódico em graus conjuntos na voz de contralto entre o primeiro e segundo tempos da polifonia;
- Preenchimento melódico na voz do baixo entre o segundo tempo deste compasso e o primeiro tempo do próximo, na forma de resposta à melodia anterior da voz de contralto.

Compasso 3:

- a) Entre o primeiro e o segundo tempo há o preenchimento melódico na voz do baixo em “gradatio”, ou seja, o mesmo motivo é exposto uma segunda maior acima.
- b) O segundo tempo do compasso tem uma modificação rítmica nas vozes de soprano e baixo. A nota longa, em semibreve pontuada, é repetida em ambas as vozes com a duração da mínima. É acrescentada também uma nota fá oitava abaixo da nota do soprano, subdividindo o segundo tempo do compasso em quatro semínimas.

Compasso 4:

- a) O primeiro tempo da voz de soprano com o ritmo de mínima pontuada e semínima é substituído por duas mínimas na parte instrumental;
- b) Alteração rítmica no primeiro tempo da voz de soprano;

- c) Aplicação da ficta para a nota fá da voz do tenor, a tablatura indica fá sustenido.
- d) A nota do segundo tempo da voz de tenor, com duração de semibreve, é substituída por um preenchimento melódico na forma de bordadura funcionando como uma interrupção entre a suspensão formada pelas notas da voz do baixo e voz do tenor e a resolução no compasso seguinte.

Compasso 5:

- a) A nota da voz do baixo com duração de uma breve é substituída por duas semibreves com a repetição da nota no segundo tempo;
- b) Nota de passagem na voz de contralto entre a última nota deste compasso e a primeira do compasso seguinte.

Compasso 6:

- a) Pequeno ornamento em movimento de grau conjunto ascendente e terça descendente entre a segunda e terceira nota da voz de soprano;
- b) Preenchimento melódico em grau conjunto ascendente entre a última nota da voz de tenor e a primeira do compasso seguinte. O motivo melódico é uma anacruse para o próximo compasso.

The musical score consists of three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a guitar staff. The guitar staff includes a tablature with fret numbers and a melodic line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows measures 7, 8, and 9. The vocal parts and the guitar part are written on staves. The guitar part includes a tablature with fret numbers and a melodic line.

Compasso 7:

- O acorde formado no primeiro tempo da parte vocal tem como nota do baixo a terça da fundamental (nota si). Na tablatura, o acorde é formado na posição fundamental com a nota sol no baixo. Esta nota conclui o preenchimento melódico da mesma voz do compasso anterior;
- Ainda no primeiro tempo há uma elaboração melódica em grau conjunto descendente e ascendente na tessitura do soprano, preparando a retomada da mesma voz que está em pausa no primeiro tempo do compasso;
- O segundo tempo, com duração de uma semibreve, é dividido em duas mínimas com a repetição das mesmas notas para as vozes de soprano e baixo, além de um movimento de terça descendente na voz de contralto conduzindo para a nota do primeiro tempo do próximo compasso. As modificações realizadas neste compasso geram três vozes independentes na parte instrumental.

Compasso 8 :

- a) Preenchimento melódico entre a primeira e segunda nota da voz de soprano com um sentido de reposta à melodia da mesma voz do compasso anterior;
- b) O segundo tempo, com duração de uma semibreve, é dividido em duas mínimas. A nota sol em semibreve é substituída por ré-sol em duas mínimas. A nota ré acrescentada (quinta do acorde) é também a nota final do preenchimento melódico do primeiro tempo.

Compasso 9:

- a) O primeiro tempo é dividido em quatro semínimas. A suspensão formada com a dissonância entre a nota sol da voz de soprano e as notas lá-ré das vozes de contralto e baixo, respectivamente, é ressaltada com um motivo melódico em semínimas partindo da nota sol do soprano, com função de uma interrupção antes da resolução da dissonância no próximo compasso;
- b) O segundo tempo, com duração de uma semibreve, é dividido em duas mínimas com a repetição das mesmas notas;
- d) Utilização da ficta em fá. Na tablatura é indicada a nota fá sustenido coincidindo com a finalização da frase musical.



The musical score consists of three measures, numbered 10, 11, and 12. The notation includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a guitar staff. The guitar staff features a tablature line with fret numbers (0, 2, 3, 5, 7) and a standard staff with notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

Compassos 10,11 e 12:

a) Na parte vocal acontece uma repetição da frase musical dos três compassos anteriores. A realização da tablatura também é repetida, exceto a finalização da frase no compasso 12 na qual é utilizada a *ficta* mi natural.

The musical score consists of six staves. The first three staves are for Soprano, Alto, and Bass voices. The fourth staff is a guitar tablature. The fifth and sixth staves are for piano accompaniment. Measures 13, 14, and 15 are indicated at the top of the staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4.

Compasso 13:

- a) No primeiro tempo do compasso, as duas primeiras mínimas da voz de soprano são substituídas por uma semibreve. Há também um preenchimento melódico na voz de contralto a partir da primeira nota;
- b) No segundo tempo do compasso, as notas longas das vozes de contralto e baixo são repetidas.

Compasso 14:

- a) As duas primeiras notas em mínimas das vozes de soprano e baixo são substituídas por uma semibreve em cada voz, ressaltando o preenchimento melódico em grau conjunto da voz de contralto;
- b) No segundo tempo do compasso, na parte vocal, forma-se um intervalo de terça entre as vozes do baixo, contralto e soprano. Na tablatura é acrescentada a quinta (nota sol) da fundamental do acorde (nota do). A nota sol acrescentada conclui o preenchimento melódico anterior da voz do contralto;

c) A voz de contralto, em mínimas no primeiro tempo, é substituída por uma semibreve, e no segundo tempo, por uma imitação contrapontística do motivo do soprano do segundo tempo do compasso anterior.

Compasso 15:

a) A nota da voz de soprano com duração de uma breve é substituída por duas semibreves com a repetição da nota no segundo tempo;

b) A voz de contralto em mínimas é substituída, no primeiro tempo, por uma semibreve e no segundo por um preenchimento melódico que conduz ao próximo compasso;

c) A voz de tenor, em uníssono com a voz de soprano, é omitida;

d) No segundo tempo do compasso há uma antecipação da última nota do baixo. O ritmo na parte vocal é formado por duas mínimas; e na parte instrumental está como semínima e mínima pontuada integrando a nota do baixo ao preenchimento melódico da voz de contralto.

Compasso 16:

a) O segundo tempo da voz de contralto em semibreve é substituído por um preenchimento melódico sincopado e cadencial ao próximo compasso.

Compasso 17:

a) A nota da voz de soprano, com duração de uma breve, é indicada na tablatura à partir da segunda mínima do compasso e no segundo tempo é repetida com a duração de uma semibreve;

b) No segundo tempo do compasso, a nota fá da voz de contralto é substituída pela nota lá, quinta da nota fundamental (ré) do acorde formado. A nota fá é utilizada no preenchimento melódico na voz de tenor entre o segundo tempo do compasso e o próximo.

Compasso 18:

a) Preenchimento melódico entre o primeiro e segundo tempo do compasso na voz de contralto.

Compasso 19:

- O primeiro tempo mantém-se igual.
- No segundo tempo do compasso a nota "lá" do primeiro tempo é mantido em ligadura, e a nota "ré" do soprano surge por meio de movimento contrapontístico em colcheias.

Compasso 20:

- A voz de soprano é mantida; na voz de contralto há uma elaboração melódica respondendo ao movimento melódico da voz de soprano do compasso anterior.

Compasso 21:

- O primeiro tempo, com duração de uma mínima na parte vocal (nota lá), é substituído na parte instrumental por duas semínimas com uma antecipação da nota sol correspondente à segunda mínima da parte vocal;
- No segundo tempo é gerada uma suspensão da nota da voz de soprano com a nota da voz do baixo seguindo com uma interrupção, na forma de bordadura, que conduz para a resolução no compasso seguinte. Utilização da *ficta* fá sustenido.

Compasso 22:

- Preenchimento melódico na voz de tenor substituindo a duração da semibreve pontuada;
- Na última mínima do compasso é acrescentada a quinta do acorde preenchendo o intervalo entre as notas da voz do baixo e tenor.

Compasso 23:

- A primeira mínima da voz de tenor é dividida em 2 semínimas com uma antecipação da nota sol correspondente à segunda mínima do compasso;
- O intervalo entre as vozes de baixo e tenor é preenchido com o acréscimo da quinta da nota fundamental. As notas acrescentadas criam uma nova voz na parte

instrumental que faz movimento descendente em grau conjunto (mi-ré-dó) paralelamente à voz do baixo.

c) A nota sol da segunda mínima da voz de tenor é prolongada até o próximo tempo, gerando uma suspensão com a voz do baixo pela dissonância formada pelo intervalo de sétima. Desta maneira, o segundo tempo do compasso é marcado pelo movimento de suspensão (dissonância com o baixo), interrupção com o movimento melódico, fá sustenido-sol-fá sustenido, e resolução na nota sol da mesma voz no próximo compasso. Nesta cadência é utilizada a *ficta* fá sustenido.

Compasso 24:

a) No primeiro tempo do compasso o intervalo de oitava entre as vozes do baixo e tenor é preenchido com a quinta (nota ré) da fundamental (sol);

b) As notas das vozes de baixo e tenor com duração de breve são substituídas por duas semibreves com a repetição das notas do primeiro tempo;

c) Preenchimento melódico a partir da nota sol da voz de tenor em grau conjunto ascendente conduzindo para o próximo compasso.

The musical score shows four staves for voices and a piano accompaniment. Measures 25-28 are indicated. The key signature has two flats. The piano part includes fingerings and articulation marks.

Compasso 25:

- a) O movimento melódico fá-ré criado entre a nota da voz do tenor e a nota posterior na voz baixo é ressaltado antecipadamente no preenchimento melódico da voz de soprano, entre a primeira e segunda semibreves. Há o dobramento da fundamental do acorde (nota ré) na voz do baixo no primeiro tempo do compasso;
- b) Nota de passagem na voz de soprano, em movimento descendente, conduzindo para o próximo compasso.

Compasso 26:

- a) Notas de passagem na voz do baixo em grau conjunto descendente, do segundo tempo para o próximo, em imitação ao soprano do segundo tempo do compasso anterior;
- b) Notas de passagem em grau conjunto ascendente na voz de tenor conduzindo para o próximo compasso.

Compasso 27:

- a) Preenchimento melódico em grau conjunto a partir do segundo tempo da voz de soprano conduzindo ao próximo compasso.

Compasso 28:

a) Preenchimento melódico a partir da segunda nota da voz de contralto, utilizando o mesmo motivo rítmico e melódico do preenchimento contrapontístico da voz de soprano do compasso anterior, gerando uma progressão (quarta justa abaixo).

The image shows a musical score for measures 29 through 32. The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The piano part includes a figured bass line with figures such as 2, 0, 3, 0, 1, 0, 3, 1, 0, 0, 1, 0, 0, 1, 0, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 0, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2. The vocal parts show melodic lines with various intervals and rhythms, including a prominent melodic movement in the Alto voice.

Compasso 29:

- a) Movimento melódico com salto de terça na voz de contralto conduzindo para a nota do segundo tempo do compasso;
- b) Preenchimento melódico na voz de contralto, a partir da nota do segundo tempo, conduzindo para o próximo compasso.

Compasso 30:

a) A nota da voz de contralto, com duração de uma breve, é dividida em duas semibreves com a repetição da mesma nota.

Compasso 31:

a) O primeiro tempo mantém-se igual, sem as ligaduras.

b) Interrupção na forma de bordadura após a suspensão formada pela dissonância entre a nota da voz do baixo e a nota da voz de tenor conduzindo para a resolução desta no próximo compasso. Utilização da *ficta* fá sustenido.

Compasso 32:

a) Omissão da nota si da voz de contralto (oitava abaixo da voz de soprano) no primeiro tempo do compasso;

b) A nota da voz de soprano, com duração de breve, é substituída por uma diminuição sobre a mesma nota;

c) Preenchimento melódico em grau conjunto ascendente na voz de contralto, a partir da nota do primeiro tempo da parte vocal. Este preenchimento melódico que conduz ao próximo compasso funciona como uma resposta à diminuição anterior da voz de soprano no primeiro tempo.



Compasso 33:

- a) O soprano é ornamentado no primeiro tempo.
- b) O salto de terça entre as duas mínimas do segundo tempo do compasso na voz de tenor é antecipado pelo desenho melódico da diminuição conduzindo para o próximo compasso.

Compasso 35:

- a) Preenchimento melódico com notas de passagem em graus conjuntos conduzindo para o segundo tempo na voz de tenor e contralto;
- b) Deslocamento em uma semínima da segunda nota da voz de contralto. Valorização da nota "sol" do tenor, conclusão do preenchimento melódico anterior, nas vozes de tenor e contralto;
- c) Preenchimento melódico na voz de contralto conduzindo ao próximo compasso, a partir da segunda nota desta voz.

36 37

Compassos 36 e 37:

Na parte vocal há uma repertição dos compassos 34 e 35; na parte instrumental também é repetida a realização dos compassos 34 e 35.

38 39 40

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

0 0 2 0 2 0 2 0 2 3

1 2 0 2 0 2 0 2 0 3

0 0 2 3 0 3 0 2 3

Compasso 38:

a) Nota de passagem entre a segunda e terceira mínimas da voz de soprano.

Utilização da ficta mi natural.

DAME ACOGIDA EN TU HATO

Cancioneiro Musical de Belém

DAME ACOGIDA EN TU HATO

Esteban Daza



Dame acogida en tu hato – Cancioneiro Musical de Belém

Polifonia vocal²³⁶

²³⁶ MORAIS, M. **Cancioneiro Musical de Belém: Música Portuguesa Maneirista, Estudo** Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 69. n. 7.



7. DAME [A]COGIDA EN TU HATO

Fol. 66 v.

Alto

Tenor

Baxo

1. Da - me [a]-co-gi-da en tu ha -
 4 Mi - ra que el tiem-po se en - sa -
 8 Da - me
 Mi - ra
 Da - me
 Mi - ra

- to pas - to - ra que Dios te due - la,
 - ña due - le - te que Dios te due - la, ca - ta que en el
 8

mon - te hic - la.
 8

2. es - ta no - che en tu ca - ba -
 3. que da - mo - res las - ti - ma -
 es - ta
 que
 Fine es - ta
 que

- na a - co - ge al tris - te coi - ta - do.
 - do, sos - pi - ra por la mon - ta - nha.
 8

Da Capo al Fine

Dame acogida en tu hato – Esteban Daza

Transcrição para vihuela²³⁷

Libro tercero.

Villancicos

Otro Villancico viejo facil a tres,
y va señalada la voz del tiple con
vnos puntillos.

da en tu po se tu a to fa

paller buen pa ei co dios tor que dios

te due la cata que en el mon te ye

la cata que en el mon te ye

la cata que en el mon te ye

Libro tercero.

Fol. 97.

Puerta.

A tres.

E f que ta no che en tu ca ba fia

ta de a mo res la si ma do

a co ge al tris ta

te cuy monta do. fia

²³⁷ DAZA, E. Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El Parnasso (Valladolid, 1576). Genève: Minkoff Reprint, 1979. f. 96. (Edição fac-símile).

Partitura elaborada para o estudo comparativo entre a polifonia vocal e a transcrição

Para permitir a comparação entre a parte vocal e a tablatura, a partitura que segue foi elaborada com a polifonia vocal transposta para a mesma tonalidade da realização da tablatura, considerando a execução em uma vihuela ou alaúde afinados em sol. Para tornar possível a comparação do ritmo da polifonia vocal com a notação rítmica da tablatura, a parte vocal foi escrita com base no *incipit* do original, apresentado na edição de MORAIS, e na notação presente nos fac-símiles que constam do capítulo 4 (seção 4.3). Na edição de MORAIS esta peça é apresentada com a redução de valores das figuras rítmicas e com indicações de fórmulas de compasso, o que dificulta a comparação direta com a notação da tablatura.



Dame acogida en tu hato

Cancioneiro de Belém
tablatura: Esteban Daza

Alto

Tenor

Baixo

vihuela

transcrição da tablatura



2

9

10

11

12

13

14

15

2

3 16 17 18 19 20 21 22

Capo II

4 23 Vuelta 24 25 26 27 28 29 30



3

5 31 32 33 34 35 36 37

II

Análise

Compasso 4:

- a) Nota de passagem em movimento descendente no segundo tempo do compasso na voz de tenor;
- b) Utilização da *ficta* mi natural.

Compasso 5:

No primeiro tempo do compasso é utilizada a *ficta* fá sustenido

Compasso 6:

No segundo tempo do compasso é utilizada a *ficta* fá sustenido.

Compassos 7 e 8:

Finalização de uma frase com uma nota longa. Daza apresenta uma elaboração melódica na forma de escala descendente e ascendente a partir da nota final desta frase, criando uma ponte para o início da próxima.

Compasso 9:

Utilização da *ficta* fá sustenido.

Compasso 10:

Preenchimento melódico em grau conjunto na voz de tenor. A nota da parte vocal com duração de semibreve é substituída por um movimento melódico ascendente em grau conjunto e salto de terça descendente dividido em quatro semínimas.

Compassos 12 e 13:

Entre estes dois compassos forma-se uma síncopa em cada uma das vozes. Na tablatura, no primeiro tempo do compasso treze, é repetido o acorde formado no segundo tempo do compasso doze.

Compasso 15:

Utilização da *ficta* fá sustenido.

The musical score shows measures 16 through 22. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and the piano accompaniment are written on staves. The guitar tablature is on the fourth staff. Measure 18 is the focus of the first text block.

Compasso 18:

Foram omitidas as notas de passagem da voz de soprano, valorizando desta forma a condução do baixo.

Compasso 20:

a) Na parte vocal, a segunda nota de cada uma das vozes do compasso 19 é prolongada até o primeiro tempo do próximo compasso. Na tablatura, as notas de cada uma das vozes do segundo tempo do compasso 19 são repetidas no primeiro tempo do compasso 20;

b) A segunda nota da voz de soprano (fá) é omitida e substituída pela repetição da fundamental.

Compasso 21:

Utilização da *ficta* fá sustenido.

23 Vuelta 24 25 26 27 28 29 30

Compasso 23:

Preenchimento melódico na voz de soprano conduzindo para a nota do próximo compasso.

Compasso 26:

Utilização da ficta.

Compasso 27:

Notas de passagem nas vozes do baixo e soprano.

Compasso 30:

Na parte vocal há uma finalização de frase com nota longa. Na parte instrumental é elaborado um preenchimento melódico em grau conjunto que conduz para o início da próxima frase.

The musical score shows measures 31 through 37. The voice part (treble clef) and piano accompaniment (bass clef) are shown. The piano part includes fingerings and articulation marks. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Compasso 31:

Utilização da *ficta* fá sustenido.

Compasso 33:

Diminuição sobre a nota da voz de soprano conduzindo ao próximo compasso.

Compasso 36:

Utilização da *ficta* fá sustenido no segundo tempo do compasso.

Foram observados os seguintes procedimentos nas transcrições de Narvaez e Daza:

1. Repetição de notas quando na parte vocal aparece uma nota com longa duração. Neste caso, o ritmo da nota da polifonia vocal é alterado, normalmente de breve para semibreve ou de semibreve para mínima. Há ainda repetições de notas quando acontecem síncopas na parte vocal entre um compasso e outro. Este procedimento acontece, por exemplo, entre os compassos 12 e 13 de *Dame acogida en tu hato*;
2. Preenchimentos harmônicos com a quinta da fundamental do acorde gerado ou com o dobramento da fundamental. Este procedimento acontece normalmente em trechos mais homofônicos, por exemplo no início do compasso 23 de *Mille regretz*. A nota acrescentada reforça a sonoridade e sustentação das notas, sem comprometer a condução das vozes;
3. Utilização das *fictas*, principalmente em finalizações de frases ou cadências, ressaltando a sensível (7^a) do acorde que conclui a idéia musical. Este procedimento demonstra ainda que tais composições transitam entre uma estrutura modal predominante e uma estrutura harmônica ainda não estabelecida;
4. Notas de passagem em grau conjunto ascendente ou descendente. Veja por exemplo o compasso 4 de *Dame acogida en tu hato*;
5. Valorização de dissonâncias com a utilização de interrupções melódicas após a suspensão e antes da resolução, por exemplo o compasso 23 de *Mille regretz*.
6. Omissão de nota de uma determinada voz quando a mesma está oitavada em uma outra voz ou em finalizações de frases, quando a nota tem a função de preenchimento harmônico. Um exemplo deste procedimento está no compasso 32 de *Mille regretz*;



7. Substituição de uma nota pelo dobramento da fundamental ou quinta do acorde gerado, por exemplo o compasso 20 de *Dame acogida en tu ható*;

8. Ornamentações. Foram observados tipos distintos:

a) Notas de passagem em elaborações melódicas curtas e longas, como por exemplo, nos compassos 26 e 24 de *Mille regretz* e também o compasso 4 de *Dame acogida en tu ható*.

b) Elaborações melódicas sobre uma nota longa da parte vocal, como no compasso 10 de *Mille regretz*;

c) Elaborações melódicas com a função de relacionar partes, como por exemplo os compassos 7, 8 e 30 de *Dame acogida en tu ható* ou para conduzir a retomada de uma voz, como no compasso 7 de *Mille regretz*; e também pequenos motivos melódicos para a conclusão de frases (cadências)

Dentre os procedimentos acima, a ornamentação é o mais complexo e merece ser comentado com mais detalhes.

No Renascimento são utilizados dois tipos básicos de ornamentos: 1. *graces* – pequenos ornamentos para uma única nota; 2. *passagi*, *gorgie* ou diminuições – ornamentos mais longos que fazem o preenchimento melódico entre duas notas, com durações mais longas, da melodia original.²³⁸

²³⁸ BROWN, H. M. *Embellishing sixteenth-century music*. London: Oxford University Press, 1976. p. 1 (Early Music Series: 1)



Em tratados do século XVI sobre a prática musical, houve uma tendência para a catalogação dos diferentes tipos de ornamentos utilizados na época.

Os ornamentos do tipo *graces* foram catalogados com os nomes *trillo*, *tremolo*, *groppo* e *groppo battuto*. Os *passagi* eram separados dentro de intervalos, indo desde possíveis formas de decorar e preencher um intervalo de segunda até demonstrações de passagens criativas por todos os intervalos e combinações dos mesmos.²³⁹

As *graces*, de maneira geral, trabalham com as notas próximas, esta forma de ornamentar, considerando a nomenclatura atual, inclui: mordentes partindo da nota superior ou inferior; gruppetos; appogiaturas; trillos com intervalos de semitom, tom inteiro ou terças e ainda vibratos.

As diminuições, *passagi* ou *gorgie* podem ser realizadas de diversas maneiras. Os tipos de *passagi* podem ser distintos de acordo com a duração do ornamento ou com a figuração rítmica empregada.

McGEE chama atenção também para as fórmulas cadenciais. De acordo com o autor, não é apenas um tipo de ornamento, mas um conjunto particular de *graces*, *passagi* ou combinação destes, usados quase que regularmente no final de uma frase, seção ou composição.²⁴⁰ As fórmulas cadenciais estão relacionadas com os procedimentos acima descritos no item 8.c.

²³⁹ McGEE, Timothy. **Medieval and Renaissance Music: A performer's guide**. Toronto: University of Toronto Press, 1988. p. 167.

²⁴⁰ Ibid., p. 151-153.



Algumas possibilidades de *graces* e *passagi* aplicadas à música do século XVI são indicadas por McGEE:

Graces

- *Trillo* com a nota superior. O *trillo* pode ocupar a duração total da nota ou uma parte de seu valor e também pode ser tocado como uma antecipação da nota em questão. Seguem exemplos:



GIROLAMO DIRUTA, 1593, I, p. 20²⁴¹



GIROLAMO DIRUTA, 1593, I, p. 20²⁴²

²⁴¹ Mc GEE, T. **Medieval and Renaissance Music: A performer's guide**. Toronto: University of Toronto Press, 1988. p. 169. BROWN, H. M. **Embellishing sixteenth-century music**. London: Oxford University Press, 1976. p. 3. (Early Music Series: 1)

²⁴² Ibid., p. 8.

- *Mordente* com a nota superior ou inferior. Segue exemplo:



GIROLAMO DIRUTA, 1593, I, p. 20²⁴³

- Conjunção de *trillos* e *mordentes* (superior ou inferior). Segue exemplo:



GIOVANNI CONFORTO 1593, p. 25²⁴⁴

²⁴³McGEE, T. **Medieval and Renaissance Music: A performer's guide**. Toronto: University of Toronto Press, 1988. p. 169. BROWN, H. M. **Embellishing sixteenth-century music**. London: Oxford University Press, 1976. p. 3. (Early Music Series: 1)

²⁴⁴ Ibid., p. 169. Ibid., p. 4.

Passagi

- Os saltos de terça geralmente são compensados em outra direção.

Exemplos: compassos 13, 29 ,33, 35 de *Mille regretz*.

- As notas originais são normalmente incluídas dentro do ornamento.

Exemplos: preenchimentos e elaborações melódicas de *Mille regretz* (p.139-156) e *Dame acogida en tu ható* (p. 165-169).

- A passagem ornamentada é geralmente construída de maneira que a nota final do original seja utilizada como nota final do ornamento, mas há exceções. Exemplos: preenchimentos e elaborações melódicas de *Mille regretz* (p.139-156) e *Dame acogida en tu ható* (p. 165-169). Exceções relacionadas com a nota final do ornamento e nota final do original aparecem nos compassos 8 e 14 de *Mille regretz*.

- *Passagi* com figuras rítmicas diferentes.

Exemplos: compassos 15, 17, 18, 22, 27, 28 de *Mille regretz* e compassos 8, 23, 30 de *Dame acogida en tu ható*.

- As *passagi* podem ser de tamanhos distintos, desde quatro notas até vários compassos, utilizando um único padrão rítmico-melódico ou fazendo combinações de padrões diferentes em ritmo e melodia. Exemplos: A variedade de *passagi* pode ser observada nas análises de *Mille regretz* (p. 139-156) e *Dame acogida en tu ható* (p. 165-169).



CAPÍTULO 4

**CANCIONEIROS PORTUGUESES: UMA SELEÇÃO DE PEÇAS EM
TRANSCRIÇÕES PARA ALAUDE, VIHUELA E VIOLÃO**

4.1 Nota acerca das transcrições**4.1.1 Repertório**

TABELA 7 – PEÇAS SELECIONADAS

	Título das músicas	Antologia	Número do fac-símile utilizado	Título da edição moderna (Portugaliae musica)	Localização na edição moderna (Portugaliae musica)
1	<i>Secaronme los pesares</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 41v-42	Cancioneiro Musical D'Elvas	n.3, p. 3
		Cancioneiro Musical da <i>Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris</i>	_____	Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI	n. 6, p. 9
2	<i>Por una sola vez</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 59v-60	Cancioneiro Musical D'Elvas	n. 21, p. 20
3	<i>Venid a suspirar al verde prado</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 103v-104	Cancioneiro Musical D'Elvas	n. 65, p. 68
		Cancioneiro Musical de Belém	_____	Cancioneiro Musical de Belém	n. 5, p. 65-66
4	<i>Minina dos olhos verdes</i>	Cancioneiro Musical da <i>Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris</i>	f. 13v-14	Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI	n. 42, p. 51
5	<i>Las tristes lagrimas mias</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 63v-64	Cancioneiro Musical D'Elvas	n. 25, p. 24-25
6	<i>Ninha era la infanta</i>	Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa	f. 36v-37	Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI	n. 5, p. 7-8
7	<i>Mas deveis a quien os sirve</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 53v-54	Cancioneiro Musical D'Elvas	n. 15, p. 14
8	<i>Passame por Dios barquero</i>	Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortênsia de Elvas	f. 95v-96	Cancioneiro Musical D'Elvas	n. 57, p. 58
		Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa	_____	Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI	n. 8, p. 12

4.1.2 Metodologia

1. Critérios técnicos e musicais para a seleção do repertório

A escolha das peças teve como base o número de vozes, o desenvolvimento contrapontístico e o tipo de transcrição desejada, ou seja, para instrumento solo ou para acompanhamento ao canto.

Considerando as discussões do capítulo 2, grande parte do repertório polifônico presente nos cancionários portugueses são de peças a três vozes, havendo algumas a duas ou a quatro vozes.²⁴⁵

De acordo com as indicações de Bermudo, discutidas no capítulo 3, são mais adequadas às transcrições as peças a duas e a três vozes.²⁴⁶ No entanto, é possível transcrever uma peça a quatro vozes visando o acompanhamento de uma voz solista.

Desta maneira, dentre as peças que constavam dos fac-símiles disponíveis foram escolhidas polifonias a três e a quatro vozes, excluindo a única peça a duas vozes, por se tratar de uma textura imitativa e, em grande parte, canônica. Neste tipo de textura as duas vozes trabalham em uma mesma tessitura. Esta estrutura composicional transcrita para um instrumento de cordas dedilhadas, na maioria das vezes, não apresenta um resultado musical satisfatório porque as imitações tornam-se menos perceptíveis auditivamente por não haver entradas de timbres distintos.

Bermudo em suas indicações para transcrição ressalta as características de uma peça polifônica que a tornam mais adequada à transcrição em instrumentos de cordas dedilhadas. O autor ressalta a valorização do contraponto, destacando a

²⁴⁵ Vide capítulo 2 desta dissertação.

²⁴⁶ Seção 3.2.



independência e valorização melódica de cada uma das vozes, a valorização de dissonâncias e também a tessitura de cada uma das vozes e proximidade destas.

Com base nestas indicações, o repertório foi selecionado buscando privilegiar as peças com um maior desenvolvimento contrapontístico. No entanto, algumas das peças escolhidas têm um tratamento mais homofônico em alguns trechos.

Na tabela 8 são apresentadas especificidades das peças escolhidas, considerando a autoria musical e poética, idioma, gênero e número de vozes da polifonia.



TABELA 8 – CARACTERÍSTICAS DAS PEÇAS SELECIONADAS PARA AS TRANSCRIÇÕES

	Título	Música (autoria)	Texto (autoria)	Idioma	Gênero	Número de vozes
1	<i>Secaronme los pesares</i>	Atribuída a Pedro de Escobar	Atribuída a Garcí Sanchez de Badajos ²⁴⁷	castelhano	vilancico	3 vozes
2	<i>Por una sola vez</i>	Anônimo	-----	castelhano	vilancico	3 vozes
3	<i>Venid a sospirar al verde prado</i>	Anônimo	-----	castelhano	tercetos	3 vozes
4	<i>Minina dos olhos verdes</i>	Anônimo	-----	português	vilancico	3 vozes
5	<i>Las tristes lagrimas mias</i>	Anônimo	-----	castelhano	vilancico	3 vozes
6	<i>Ninha era la infanta</i>	Anônimo	Gil Vicente ²⁴⁸	castelhano	romance	4 vozes
7	<i>Mas deveis a quien os sirve</i>	Anônimo	Atribuído a Garcí Sanchez de Badajos ²⁴⁹	castelhano	vilancico	3 vozes
8	<i>Passame por Dios barquero</i>	Atribuída a Pedro de Escobar	-----	castelhano	vilancico	3 vozes

²⁴⁷ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. p. VII. (Edição facsimile).

²⁴⁸ Id.

²⁴⁹ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XCI. (Portugaliae Musica, XLVI). SARAIVA, A. J. **Teatro de Gil Vicente**. s.l.: Manuscrito Editores, 1984. p. 5-6. Gil Vicente nasceu no reinado de D. Afonso V cerca de 1465 e faleceu entre 1536 e 1540. Durante cerca de trinta e cinco anos trabalhou nas cortes de D. Manuel I e D. João III. Gil Vicente era o responsável pela organização dos espetáculos palacianos para festejar nascimentos, casamentos, chegadas e partidas de reis e príncipes e os dias solenes na corte, como o Natal e a Páscoa.

2. Preparação da partitura da polifonia vocal

Nos fac-símiles as músicas estão apresentadas com as vozes dispostas separadamente na página do livro portanto, foi necessário realizar uma cópia paleográfica do fac-símile para cada uma das músicas, reunindo as vozes da polifonia em uma grade.

Das oito músicas selecionadas, quatro delas apresentaram pequenos problemas, durante a estruturação da grade, relacionados principalmente à ausência de alguma nota, pausa ou figuração rítmica equivocada. Realizei então um estudo comparativo da cópia paleográfica dos fac-símiles com as partituras editadas, em notação moderna por MORAIS.²⁵⁰

Com base nas comparações, para estas quatro músicas, foi estruturada uma outra grade com a adequação das vozes: *Ninha era la infanta* (seção 4.3, p. 244); *Passame por Dios barquero* (seção 4.3, p. 264); *Venid a sospirar al verde prado* (seção 4.3, p. 218) *Las tristes lagrimas mias* (seção 4.3, p. 233).

Todas as cópias paleográficas, incluindo a segunda partitura com adequação das vozes, são apresentadas neste capítulo.²⁵¹

²⁵⁰ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. (Portugaliae Musica, XLVI). _____. **Cancioneiro Musical D'Elvas**, Transcrição e estudo. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. (Portugaliae Musica, XXXI). _____. **Cancioneiro Musical de Belém**: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

²⁵¹ Seção 4.3.



3. Edição da partitura vocal para as transcrições

Partindo das cópias paleográficas, foram estruturadas outras partituras com algumas modificações e indicações voltadas especificamente para a realização das transcrições.

- Claves:

Na notação original, as vozes estão escritas nas claves de dó (1^a, 2^a, 3^a e 4^a linhas) e clave de fá (3^a e 4^a linhas). No entanto, na partitura elaborada para as transcrições, foram usadas as claves de sol e fá (4^a linha), visando também o intérprete não muito experiente na leitura das claves antigas.

- Barras de compasso:

De acordo com o que foi tratado no capítulo 3, a música do século XVI era regida por uma pulsação regular denominada *tactus* ou *compasso* que sincronizava o acontecimento das diversas vozes.²⁵² O conceito de compasso era portanto diferente do conceito atual, não implicando em uma ordem de acentuações, como explica FERREIRA:

O facto de o *tactus* não ter implicações de ordem acentual nada permite concluir sobre a natureza da música a que é aplicado. Uma coisa é o instrumento de medida, outra aquilo que se mede. Só a própria música nos poderá elucidar sobre o papel que nela desempenha o fenómeno da acentuação.²⁵³

²⁵² Vide seção 3.2 p. 87.

²⁵³ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. p. IX. (Edição fac-símile)

Na notação deste período, o *tactus* é indicado pelo símbolo colocado logo depois da clave. Nas músicas selecionadas para as transcrições, os símbolos encontrados são: C, C e $\text{O}3$.

Desta maneira, nas partituras elaboradas para as transcrições foram colocadas barras de compasso entre os pentagramas com a finalidade de coordenar a leitura, sem no entanto interromper a fluência do movimento melódico em cada uma das vozes. Foram mantidos da notação original os símbolos de indicação do *tactus* que aparecem depois da clave. Acima da partitura, do lado esquerdo, está indicada, entre parênteses, a figura representativa do *tactus*.

- Mudanças de tonalidade

Na tabela 9 está indicado o modo de cada uma das músicas na partitura original e as mudanças de tonalidade necessárias para as transcrições.



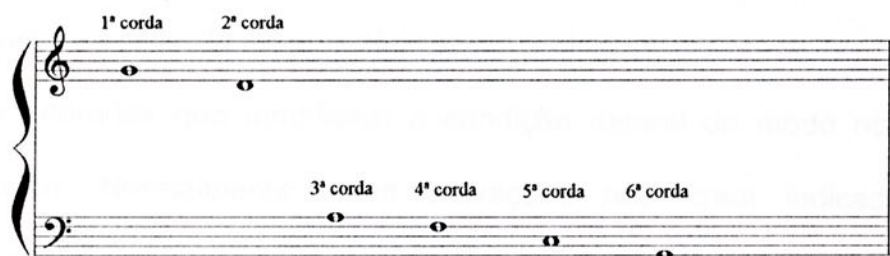
TABELA 9 – MODOS DAS PEÇAS TRANSCRITAS

n.	Título	Modo	
		original	transcrição
1	<i>Secaronme los pesares</i>	ré dórico	fá dórico
2	<i>Por una sola vez</i>	ré eólio	ré eólio
3	<i>Venid a sospirar al verde prado</i>	dó jônio	dó jônio
4	<i>Minina dos olhos verdes</i>	do jônio	fa jônio
5	<i>Las tristes lagrimas mia</i>	lá eólio	dó eólio
6	<i>Ninha era la infanta</i>	lá eólio	dó eólio
7	<i>Mas deveis a quien os sirve</i>	ré dórico	fá dórico
8	<i>Passame por Dios barquero</i>	fá jônio	sol jônio

As mudanças de tonalidades para as transcrições foram realizadas visando o melhor resultado musical na execução instrumental. As transcrições foram feitas para a vihuela e/ou alaúde, instrumentos com seis ordens afinados em sol.²⁵⁴ A afinação destes instrumentos segue a seguinte relação intervalar entre as ordens: 4^a. justa, 4^a. justa, 3^a. maior, 4^a. justa, 4^a. justa, como demonstrado abaixo:²⁵⁵

²⁵⁴ São comuns também na segunda metade do século XVI os alaúdes com mais duas ordens graves. No entanto para a execução do repertório transcrito estas ordens são desnecessárias. No alaúde e na vihuela as duas cordas de cada ordem são afinadas em uníssono, com exceção para o alaúde que tenha mais do que seis ordens. Neste caso as cordas mais graves são normalmente afinadas em oitava. Uma outra particularidade do alaúde e da vihuela é a utilização de trastes móveis que podem ser ajustados de acordo com o modo ou escala predominante na música executada.

²⁵⁵ DAMIANI, A. **Metodo per liuto rinascimentale**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1998. p. 5.



A afinação do instrumento determina as tonalidades mais adequadas para a execução de uma música. Desta forma, na vihuela ou alaúde afinados em sol, alguns tons são inviáveis. São mais adequadas tonalidades que possibilitam maior utilização das cordas soltas. Os tons maiores mais utilizados são dó, mi bemol, fá, sol e si bemol; os menores são dó, ré, fá e sol.

Dentre as peças selecionadas para a transcrição, seis delas passaram por mudanças de tonalidade, como pode se observado na tabela 9. As peças *Ninha era la infanta* e *Las tristes lagrimas mias*, ambas em lá eólio, transcritas no tom original, geravam acordes com muitas notas presas em pontos importantes do desenvolvimento da peça, como as cadências. As demais peças, embora estivessem em tons possíveis de serem transcritas para o instrumento, passaram também por mudança de tonalidade em busca de tons que trabalhassem em uma região mais brilhante do instrumento para uma maior valorização do contraponto.

Na partitura elaborada para as transcrições são indicados pela armadura de clave os acidentes relativos à mudança de tonalidade. Acima da partitura, no lado esquerdo, é indicado entre parênteses o modo no qual a música se desenvolve.

- Indicação das *fictas*

É comum na execução do repertório deste período a presença das *fictas*, ou seja, as notas alteradas que modificam a condição natural do modo no qual a música é escrita. Normalmente estas alterações não eram indicadas nos manuscritos. As tablaturas, por serem um registro direto da execução instrumental, são importantes referências para a confirmação da utilização das *fictas*. Muitos instrumentistas da época, ao transcreverem a polifonia vocal para o instrumento, indicavam por meio da digitação a alteração de determinadas notas que modificavam a característica natural do modo.²⁵⁶

Nas partituras preparadas para as transcrições, as *fictas* estão indicadas com acidentes colocados entre parênteses, fora do pentagrama e acima da nota correspondente. As *fictas* foram indicadas com base no estudo das partituras da edição de MORAIS que seguem na seção 4.3 deste capítulo.

- Colocação do texto

Nos fac-símiles relacionados às peças transcritas, o texto é colocado abaixo do pentagrama de maneira imprecisa; abaixo da notação da polifonia é apresentado o texto completo da música.²⁵⁷

Normalmente o texto é colocado abaixo do pentagrama, sem a preocupação em encaixá-lo perfeitamente à melodia, devendo o intérprete encontrar a maneira mais apropriada de fazê-lo, como explica FERREIRA:

²⁵⁶ FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. p. 116. FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. (Edição fac-símile). p. XI. GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997. p.152-153.

²⁵⁷ Seção 4.3 p. 198.



A aplicação do texto à música é um aspecto em que, devido às parcas indicações dadas pelo manuscrito, o utente do Cancioneiro poderá, sem deixar de ter em conta as sugestões dos editores, ensaiar soluções próprias que logrem uma maior aproximação à prática quinhentista (...) Depoimentos contemporâneos revelam a importância que a prosódia assumia na prática musical. (...) O respeito da prosódia corresponde pois a uma prática, de que não podemos avaliar a extensão, e a um ideal, comungado pelos musicógrafos. É uma orientação geral que na ausência de outras indicações nos é de grande utilidade.²⁵⁸

A maneira como o texto foi colocado nas partituras elaboradas para a transcrição é um resultado do estudo comparativo do fac-símile com as partituras em edição moderna de MORAIS e também da experimentação prática junto ao canto.

4. Características das transcrições

a) Tipo de transcrição

No capítulo 3 vimos que as transcrições de polifonia vocal para instrumentos de cordas dedilhadas destinavam-se para formas de execução distintas: execução solo ao instrumento, acompanhamento de uma voz solista ou para uma execução em um conjunto vocal.²⁵⁹

Com a finalidade de demonstrar estas práticas, foram feitas transcrições de dois tipos: destinadas para execução solo e para canto acompanhado, sendo que ambas podem ser utilizadas também em um grupo instrumental e/ou vocal. Quando destinadas ao acompanhamento do canto de peças a três ou quatro vozes foram transcritas as duas ou três vozes mais graves.

²⁵⁸ FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. p. XV. (Edição fac-símile)..

²⁵⁹ Seção 3.1



Os critérios que determinaram o tipo de transcrição foram: 1. número de vozes; 2. textura da polifonia.

Em uma transcrição para uma execução solo, a condução das vozes não pode ser comprometida em nenhum ponto da peça. A polifonia a quatro vozes, de maneira geral, é menos adequada a este tipo de execução. Uma peça a quatro vozes normalmente abrange uma maior tessitura, resultando em maior distanciamento entre a voz mais grave e a voz mais aguda. É o caso por exemplo de *Ninha era la infanta* do *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa*.²⁶⁰

Neste caso, a digitação resultante no instrumento implica em grandes aberturas para a mão esquerda, prejudicando na maioria das vezes a fluência melódica. Por outro lado, buscando uma movimentação melhor para a mão esquerda, o resultado será uma digitação com muitas notas presas em uma região menos favorável do instrumento.

Em peças a três vozes, a escolha pelo tipo de transcrição deve ser guiada pela observação da movimentação melódica em cada uma das vozes. Quando as três vozes são bem desenvolvidas ritmicamente, geram um contraponto muito denso entre elas. Neste caso, pode-se obter um melhor resultado musical em uma transcrição para canto acompanhado. O contraponto muito estreito entre as vozes não permite uma boa condução das vozes na transcrição para execução solo. Um exemplo deste tipo de textura pode ser observado em *Las tristes lagrimas mias*, do *Cancioneiro Musical D'Elvas*, transcrita para canto acompanhado.²⁶¹

²⁶⁰ Vide seção 4.3 p. 245.

²⁶¹ Vide seção 4.3 p. 235.



Algumas das peças selecionadas para as transcrições apresentam uma textura que permitiu transcrevê-las para uma execução solo e também para canto acompanhado. Segue na tabela 10 os tipos de transcrições realizadas para cada peça.

TABELA 10 – TIPOS DE TRANSCRIÇÃO

n.	Título	Tipos de transcrição
1	<i>Secaronme los pesares</i>	acompanhamento ao canto
2	<i>Por una sola vez</i>	acompanhamento ao canto
		solo
3	<i>Venid a suspirar</i>	solo
4	<i>Minina dos olhos verdes</i>	acompanhamento ao canto
5	<i>Las tristes lagrimas mia</i>	acompanhamento ao canto
6	<i>Ninha era la infanta</i>	acompanhamento ao canto
7	<i>Mas deveis a quien os sirve</i>	acompanhamento ao canto
		solo
8	<i>Passame por Dios barquero</i>	acompanhamento ao canto
		solo

No tipo de transcrição para acompanhar o canto as vozes mais graves (duas ou três) foram transcritas para o instrumento e a voz mais aguda foi separada. Nas transcrições para execução solo todas as vozes da polifonia foram sobrepostas e adequadas para as possibilidades técnicas de execução ao instrumento.

b) Notação

Para o alaúde e/ou vihuela, as peças foram transcritas para o sistema de tablatura francesa. Este sistema é normalmente utilizado nas edições atuais de



música para alaúde e foi explicado na seção 3.1. As barras de compasso colocadas na tablatura, assim como na notação da polifonia, têm por função coordenar a leitura.

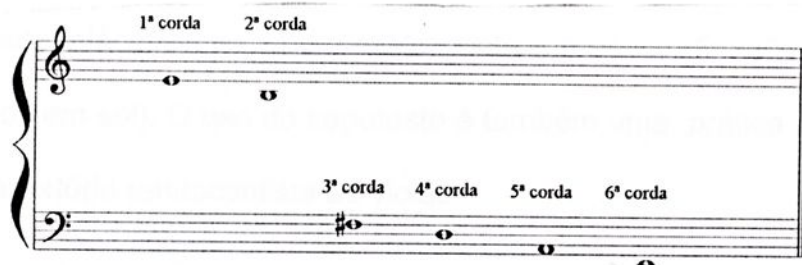
Nas transcrições para violão empreguei os seguintes critérios:

- Notação convencional em clave de sol oitava abaixo. O violão é um instrumento transpositor de oitava.

- Modificação da afinação da terceira corda:



AFINAÇÃO CONVENCIONAL



AFINAÇÃO ESTABELECIDA PARA AS TRANSCRIÇÕES

Com a afinação da terceira corda em fá sustenido, obtemos a mesma relação intervalar da afinação do alaúde e vihuela (4ª justa, 4ª justa, 3ª Maior, 4ª justa, 4ª justa). Desta maneira, é possível manter na execução ao violão as mesmas soluções de digitação encontradas na transcrição para a tablatura, o que favorece uma execução musical mais fluente do ponto de vista técnico. A mudança da afinação da 3ª corda (de sol para fa#) é uma prática tradicional para a execução do

repertório do Renascimento ao violão. Este tipo de indicação está presente em grande parte das edições conhecidas para o instrumento.

Considerando esta afinação, a transcrição foi feita como uma tradução da tablatura para a notação convencional, propiciando ao violonista uma execução com as mesmas digitações utilizadas ao alaúde ou vihuela.

O alaúde e a vihuela soam uma terça menor acima do violão, como demonstrado anteriormente na página 182 deste capítulo, portanto empreguei nas transcrições para violão uma armadura de clave distinta daquela que está na notação da polifonia, ou seja, as transcrições para violão soam uma terça menor abaixo da tonalidade da polifonia.

Para que as peças sejam tocadas no tom exato da polifonia, o violonista deverá utilizar um capotasto na terceira casa do instrumento como é indicado nas partituras apresentadas. Desta maneira, as peças estarão sendo tocadas uma terça menor acima estabelecendo no violão exatamente a mesma afinação do alaúde ou vihuela (afinados em sol). O uso do capotasto é também uma prática comum para a execução do repertório renascentista ao violão.

É importante ressaltar que em uma execução solo das transcrições ao violão não é necessária a utilização do capotasto. O fato de estar tocando a peça partindo de uma outra altura em nada compromete a construção musical. Por outro lado, quando as transcrições são executadas junto a cantores ou outros instrumentos é necessário estabelecer o mesmo padrão de altura. Neste caso o uso do capotasto é obrigatório para que a transcrição do violão esteja soando exatamente na mesma altura da notação da polifonia.



- Notação rítmica:

A proporção rítmica da notação da polifonia foi reduzida à metade na notação para o violão, como pode ser observado na tabela 11.

TABELA 11 – PROPORÇÃO RÍTMICA NAS TRANSCRIÇÕES PARA O VIOLÃO

Figuras rítmicas da notação da polifonia	Figuras rítmicas correspondentes na notação do violão
breve	semibreve
semibreve	mínima
mínima	semínima
semínima	colcheia
colcheia	semicolcheia

5. Procedimentos técnicos empregados nas transcrições:

a) Uso de notas de passagem (preenchimento melódico curto)

Ninha era la infanta p. 245 - compassos 1, 16 e 17.

Passame por Dios (canto acompanhado) p. 268 - compassos 3, 6, 7, 18 e 21.

Por una sola vez (canto acompanhado) p. 212 - compassos 15 e 17.

Por una sola vez (solo) p. 212 - compasso 11.

Secaronme los pesares p. 203 - compassos 5, 15 e 16.

Venid a sospirar al verde prado p. 219 - compassos 18 e 34.

Minina dos olhos verdes p. 225 - compasso 13.

b) Preenchimentos melódicos mais longos

- para interligar frases

Ninha era la infanta p. 245 - compassos 5 e 6.

Passame por Dios barquero (canto acompanhado) p. 268 - compasso 19

Por una sola vez (canto acompanhado) p. 212 - compassos 2 e 11.

Secaronme los pesares p. 203 - compasso 9.

Venid a sospirar p. 219 – compassos 26, 27, 28 e 31, 32.

- com a função de ponte entre as partes A e B, para a repetição da parte B e para voltar a parte A.

Casa 1 e casa 2 de todas as transcrições, com exceção para *Venid a sospirar*.

- com função de cadência no final da parte A quando há sustentação de uma nota longa na parte vocal.

Ninha era la infanta p. 245 - compassos 26 e 27.

- c) valorização de dissonâncias criando um motivo melódico que ressalta a nota dissonante ou repertindo a nota que forma a dissonância.

Passame por dios barquero (canto acompanhado) p. 268 - compasso 13.

Por una sola vez (canto acompanhado) p. 212 - compasso 16.

Por una sola vez (solo) p. 209 - compasso 16.

Mas deveis a quien os sirve (solo) p. 253 - compasso 21.

Las tristes lagrimas mias p. 235 - compasso 8.

Venid a sospirar al verde prado p. 219 - compasso 12.

- d) Saltos de oitava na voz do baixo com a substituição de uma figura rítmica por duas equivalentes para gerar movimento.

Passame por Dios barquero (canto acompanhado) p. 268 - compasso 20.

- e) *Graces* ou pequenos ornamentos sobre a penúltima nota de uma frase ou parte.



Por una sola vez (solo) p. 209 - compasso 16.

Venid a sospirar al verde prado p. 219 - compasso 42.

Minina dos olhos verdes p. 225 - compasso 9.

f) Omissão de nota.

Passame por Dios barqueiro (solo) p. 265 - compasso 7

g) Preenchimentos harmônicos em sonoridades de duas ou três vozes com o dobramento da fundamental, acrescentando a quinta do acorde gerado ou a terça (quando não aparece na voz que está sendo transcrita). Estes preenchimentos foram utilizados para uma sustentação do som em partes homofônicas e em finais de frases ou partes.

Passame por Dios barquero (canto acompanhado) p. 268 - compassos 12, 15 e 22.

Por una sola vez (canto acompanhado) p. 212 - compassos 5,10,11 e 17.

Mas deveis a quien os sirve (canto acompanhado) p. 257 - compassos 1,2,3,7,10 e 16.

Secaronme los pesares p. 203 compassos 1, 2, 4, 6, 7,10,17 e 22.

Por una sola vez (canto acompanhado) p. 212 - compassos 6,11,12 e 18.

Mas deveis a quien os sirve (canto acompanhado) p. 257 - compassos 1, 2, 3, 7,10, 12, 19, 21 e 15.

Mas deveis a quien os sirve (solo) p. 253 - compassos 13 e 14.

Las tristes lagrimas mias (canto acompanhado) p. 235 - compassos 6, 9, 18, 20, 23, 25, 28, 30, 31 e 32.

Venid a sospirar al verde prado p. 219 - compassos 2, 4, 5, 8 e 35.

Passame por Dios barquero (solo) p. 265 - compassos 9,14 e 16.

Minina dos olhos verdes p. 225 - compassos 1, 2, 3,4, 5, 6 e 10.

4.2 Texto das músicas transcritas

1. *Por una sola vez*

Por una sola vez,
Que los mis ojos alce,
Dizen que yo le maté
Dizen que yo le maté

Quexase que de mis ojos
Le viene todo este mal,
Y que el mas principal
Es mirarle con antojos.

En le dar enojos,
Madre mia emendarmehe,
No digan que yo le maté.
No digan que yo le maté.

3. *Passame por Dios barquero*

Passame por Dios barquero
daquella parte del rio,
duelete del dolor mio.

que se puenes dilacion
en venir a socorrerme
non podras despues valerme
segun cresce mi passion
No queras mi perdiçion
pues en tu bondad confio
duelete del dolor mio.

2. *Mas deveis a quien os sirve*

Mas deveis a quien os sirve,
Sin speranza ninguna,
Que al que os sirve con alguna.

Mucho deveis con razon
A quien por veros no bive
Pero mas a quien os sirve
Sin esperar galardón.

Y se esto haze el coraçon
Sin esperanza ninguna,
Que hiziera con alguna?

4. *Secaronme los pesares*

Secarónme los pesares
Los ojos y el coraçon,
Que no puedo llorar non.

Al principio de mi mal
Llorava mi perdimento,
Y ahora estoy tal,
Que de muerto no me siento.
Para tener sufrimento,
Harto tengo de razon.
Que no puedo llorar non.

5. *Las tristes lagrimas mias*

Las tristes lagrimas mias,
 Las tristes lagrimas mias,
 En piedras hazen señal,
 Yen vos nunca por mi mal.

Lagrimas bien empleadas
 De mis entranhas salidas,
 Aunque mal agradecidas
 No sin causa derramadas

Llorando penas passadas,
 Llorando penas passadas
 Em piedras hazen señal,
 Y en vos nunca por mi mal.

6. *Venid a sospirar al verde prado*

Venid a sospirar al verde prado
 Comigo zagaleja y vos pastores
 Pues muero sin morir de mal damores

Tu eres soledad que esta comigo
 Saberes que es padecer novos dolores
 Pues muero sin morir de mal damores²⁶²

²⁶² MORAIS, M. **Cancioneiro Musical de Belém**: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introdutório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 35. O texto do segundo terceto aparece apenas no *Cancioneiro Musical de Belém*.

7. *Ninha era la infanta*

Texto completo do romance:

Ninha era la infanta,
 Neta del Rei de castilha,
 Dona Briatriz ha por nome
 Todalas gratias tenia
 Hija Del Rei que nel mundo,
 Otra tal non se sabia
 Todos los Reis del oriente
 Le hazen gran cortesia.

Niña era la infanta
 doña Breatiz se dezia
 nieta del rey Hernando
 el mejor Rey de Castilla
 hija del Rey don Manuel
 y Reyna doña Maria
 Reyes de tanta bondad
 que tales dos no avia,
 niña la caso su padre
 muy hermosa a maravilla
 con el duque de Saboya
 que bien le pertenecia,
 señor de muchos señores
 maas que rey es su valia,
 ya se parte la iffanta
 la ifanta se partia
 de la muy leal ciudad
 que Lixbona se dezia,
 la riqueza que llevaba
 vale toda Alexandria
 sus naves muy alterosas
 sin cuento la artellaria,
 va por el mar de Levante
 tal que temblava Turquia
 com ella va el Arçobispo
 señor de la cleresia
 van condes y cavalleros
 de muy notable osadia
 lleva damas muy hermosas
 hijas dalgo y de valia,
 Dios los leve a salvamiento
 Como su madre querria.²⁶³

²⁶³ MORAIS, M. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*: Transcrição e Estudo.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. XCI (Portugaliae Musica, XLVI). O texto completo deste romance aparece na tragicomédia "Cortes de Júpter" do autor Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536-1540) escrito especialmente para a ocasião da partida da Infanta D. Beatriz (1504-1538), filha do rei de Portugal D. Manuel I e de D. Maria, para se casar com Dom Carlos, terceiro Duque de Sabóia, no ano de 1521.

8. *Minina dos olhos verdes*

Minina dos olhos verdes

Porque me nam vedes

Vedeme senhora

olhai que vos vejo

e que meu desejo

creçe de ora em ora

serdes crua agora

não hé dolhos verdes

pois que me não vedes,

Olhai que padeço

por vosos amores,

olhai minhas dores

vede o que vos peço

olhos que eu conheço

graciosos e verdes

porque me não vedes

Elles verdes são,

E tem por usança

na cor esperança,

e nas obras não,

vossa condição

não hê dolhos verdes,

pois que me não vedes.²⁶⁴

²⁶⁴ MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. CXVII. (Portugaliae Musica, XLVI)



4.3 Transcrições

4.3.1 Índice das músicas transcritas

1. *Secaronme los pesares* (CD Faixa 1)

Fac-símile da polifonia vocal	200
Partitura em edição moderna (MORAIS)	201
Cópia paleográfica da polifonia vocal	202
Transcrição (acompanhamento ao canto)	203

2. *Por una sola vez* (CD Faixas 2 e 3)

Fac-símile da polifonia vocal	206
Partitura em edição moderna (MORAIS)	207
Cópia paleográfica da polifonia vocal	208
Transcrição (solo)	209
Transcrição (acompanhamento ao canto)	212

3. *Venid a sospirar al verde prado* (CD Faixa 4)

Fac-símile da polifonia vocal	215
Partitura em edição moderna (MORAIS)	216
Cópia paleográfica da polifonia vocal	217
Partitura da polifonia vocal com adequação das vozes	218
Transcrição (solo)	219

4. *Minina dos olhos verdes* (CD Faixa 5)

Fac-símile da polifonia vocal	222
Partitura em edição moderna (MORAIS)	223
Cópia paleográfica da polifonia vocal	224
Transcrição (acompanhamento ao canto)	225

5. *Las tristes lagrimas mias* (CD Faixa 6)

Fac-símile da polifonia vocal	228
Partitura em edição moderna (MORAIS)	229
Cópia paleográfica da polifonia vocal	231
Partitura da polifonia vocal com adequação das vozes	233
Transcrição (acompanhamento ao canto)	235

6. *Ninha era la infanta* (CD Faixa 7)

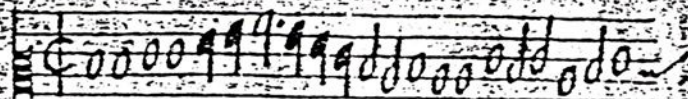
Fac-símile da polifonia vocal	240
Partitura em edição moderna (MORAIS)	241
Cópia paleográfica da polifonia vocal	243
Partitura da polifonia vocal com adequação das vozes	244
Transcrição (acompanhamento ao canto)	245

7. *Mas deveis a quien os sirve* (CD Faixas 8 e 9)

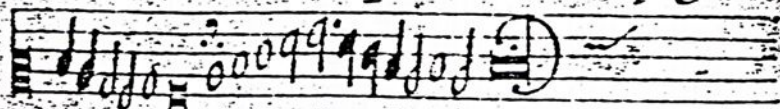
Fac-símile da polifonia vocal	249
Partitura em edição moderna (MORAIS)	250
Cópia paleográfica da polifonia vocal	251
Transcrição (solo)	253
Transcrição (acompanhamento ao canto)	257

8. *Passame por Dios barquero* (CD Faixas 10 e 11)

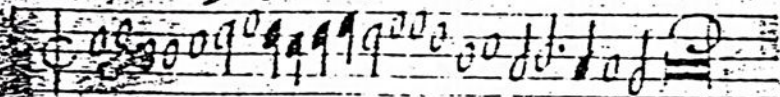
Fac-símile da polifonia vocal	261
Partitura em edição moderna (MORAIS)	262
Cópia paleográfica da polifonia vocal	263
Partitura da polifonia vocal com adequação das vozes	264
Transcrição (solo)	265
Transcrição (acompanhamento ao canto)	268



Secaróme los pesares, los ojos y el



coracon, q no puedo llorar nō.



Al principio. e.g.

Secaróme los pesares

Los ojos y el coracon,

Que no puedo llorar non.

Al principio de mi mal

Llorava mi peralimeto,

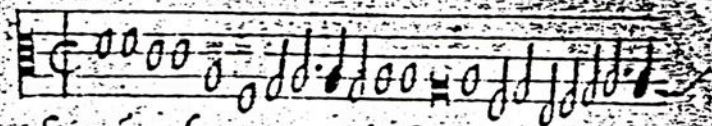
Y aora estoy tal,

Que de muerto no me sieto.

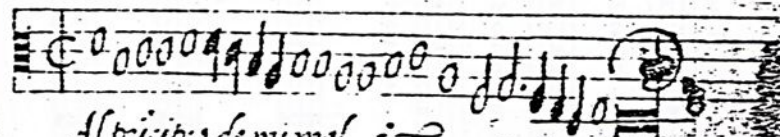
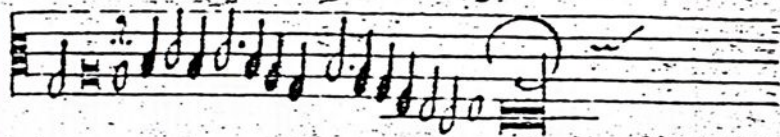
Para tener sufrimeto,

Harto tengo de zazon,

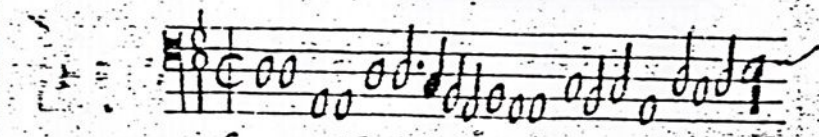
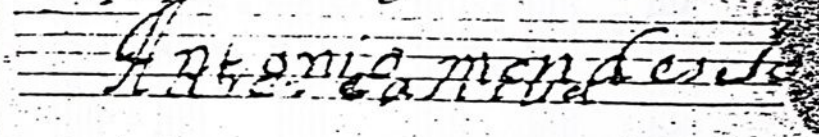
Que no puedo llorar non.



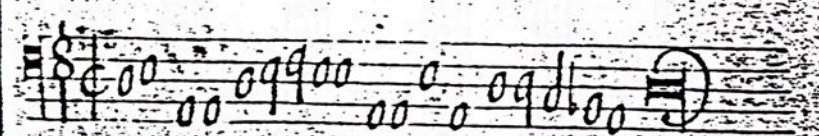
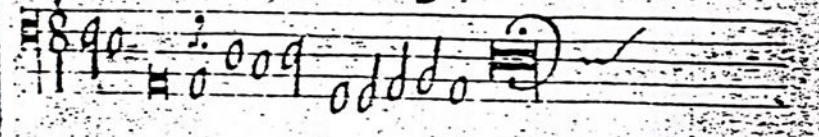
Secaróme los pesares. e.g.



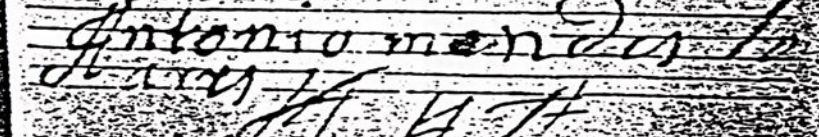
Al principio de mi mal. e.g.



Secaronme. e.g.



Al principio. e.g.



3-SECARONME LOS PESARES

[PEDRO DE ESCOBAR]

fol. 41v - 42

Secarõme los pesares,
 Secarõme los pesares. &c.
 Secaronme. &c.

1. Se-ca-ron-me los pe - sa -
 4. Pa-ra to - ner su fri - men -

($\frac{9}{8} + \frac{2}{2}$)

res, to. Los o - jos y el co - ra - çon. Que no
 to. Har - to ten - go de ra - zon.

($\frac{9}{8} + \frac{2}{2}$)

pue - do llo - rar non. Fine

2. Al prin - ci - pio
 3. Y a - o - ra es -

de mi mal Llo - ra - va mi per - di - men to, to.
 toy tal, Que de muer - to no ne sien to.

D.C. al Fine

Secarónme los pesares

202

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)
f. 41v-42

Se - ca - ron - me los pe sa res. Los o - jos

Se - ca - ron - me los pe - sa res.

Se - ca - ron - me.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'Se - ca - ron - me los pe sa res. Los o - jos'. The middle staff is a lute line with lyrics 'Se - ca - ron - me los pe - sa res.'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'Se - ca - ron - me.'.

y el co raçon, que no puedo llorar nõ.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'y el co raçon, que no puedo llorar nõ.'. The middle staff is a lute line. The bottom staff is a bass line.

Al prin - ci - pio.

Al prin - ci - pio de mi mal.

Al prin - ci - pio.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'Al prin - ci - pio.'. The middle staff is a lute line with lyrics 'Al prin - ci - pio de mi mal.'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'Al prin - ci - pio.'.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line. The middle staff is a lute line. The bottom staff is a bass line.

Secarónme los pesares

203

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)
f. 41v-42

1 (tactus: breve / modo: fa dórico)

canto

1. Se - ca - ron - me los pe - sa -
4. Pa - ra te - ner su fri - men

alaúde / vihuela

violão
(3a. corda em fa#
capotasto na terceira casa)

5

- res. Los o - jos y el co - ra -
to, Har - to tengo - de ra -

The musical score is written for three instruments: voice (canto), lute/vihuela (alaúde / vihuela), and guitar (violão). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The tempo/meter is indicated as 'tactus: breve / modo: fa dórico'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) includes lyrics for two versions of the song. The second system (measures 5-8) continues the melody. The guitar part is specifically noted as being played on the third fret of the third string (3a. corda em fa# capotasto na terceira casa). The lute/vihuela part uses a simplified notation with letters (a, b, c, d, e, f) and accidentals to represent fret positions and fingerings. The vocal part is written in a single staff with lyrics in Portuguese. The guitar part is written in a single staff with standard musical notation. The lute/vihuela part is written in a single staff with simplified notation. The score is marked with '1' at the beginning and '5' at the start of the second system. There are also some markings like '(b)' and '(b)' in the lute/vihuela part.

9

con, Que no_ pue - do llo

(b) (b) (b)

β p β β p β p β p β

δ c δ δ c a δ $b\delta$ a b a b e δ b e δ b δ

a a a a a a a a a a a a a a a a a a a

δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ

12

(b) (b) 1. 2. Fine

rar_ nã. 2. Al prin - ci pio 3. Ya o ra.

(b)

p p p β p β δ p p

δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ

a b a c a b c δ b δ a b a b a b a a c

δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ δ

17

(b)(b)(b) (b)

de mi mal Llo - ra va - mi per
es - toy tal, Que de muer - to no

| β P P β P

$\begin{matrix} d & b & a & d \\ a & c & d \end{matrix}$
 $\begin{matrix} a & c & a & a & c \\ c & a & c \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & b & c & a \\ a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} b & b & a \\ a & a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & b & b & c \\ a & d & c \end{matrix}$

$\begin{matrix} d & b & a & d \\ a & c & d \end{matrix}$
 $\begin{matrix} a & c & a & a & c \\ c & a & c \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & b & c & a \\ a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} b & b & a \\ a & a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & b & b & c \\ a & d & c \end{matrix}$

22

1. (b)

2.

D.C al Fine

- di - men to,
- ne sien to.

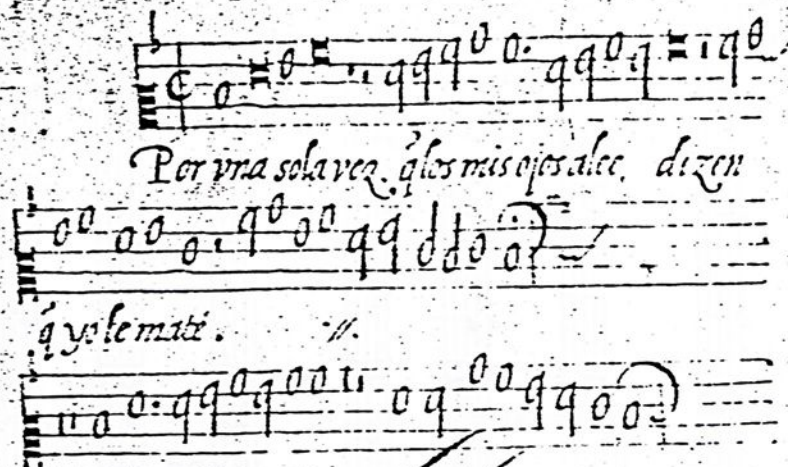
β β P

1.

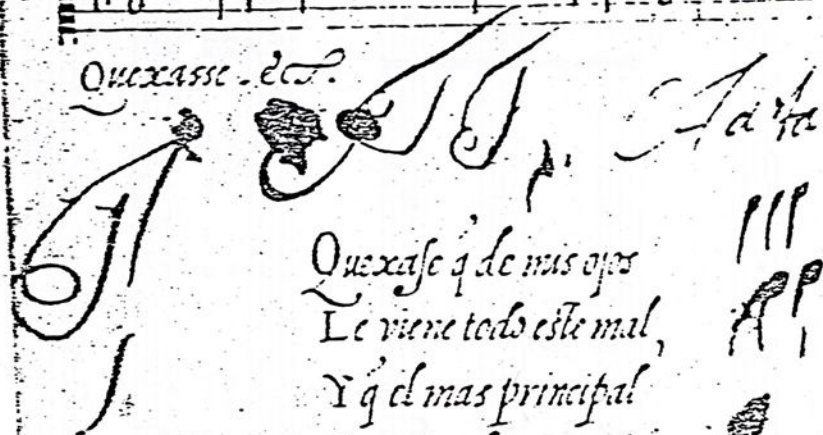
2.

$\begin{matrix} b & d & c & a & d & a & c \\ b & a & c \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & d & a & c & c \\ a & a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & d & a & c & d \\ a & c & a \end{matrix}$

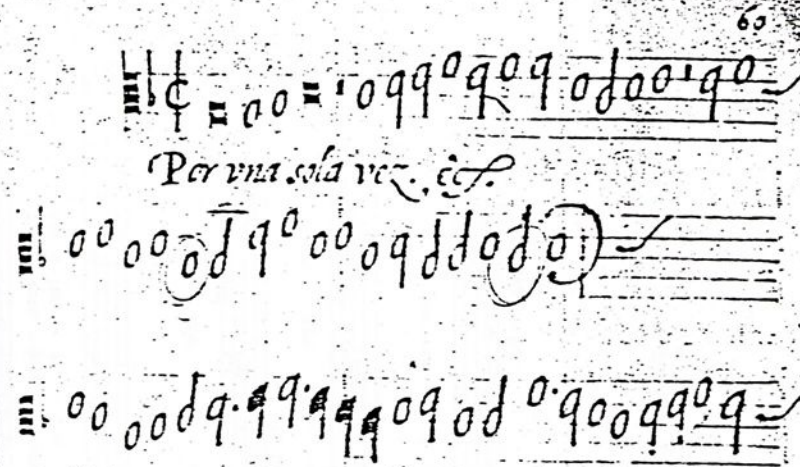
$\begin{matrix} b & d & c & a & d & a & c \\ b & a & c \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & d & a & c & c \\ a & a \end{matrix}$
 $\begin{matrix} d & d & a & c & d \\ a & c & a \end{matrix}$



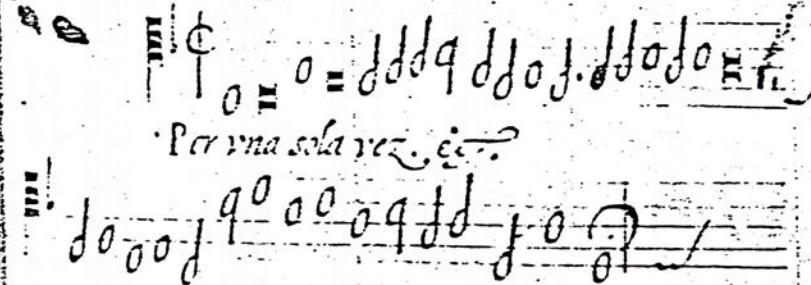
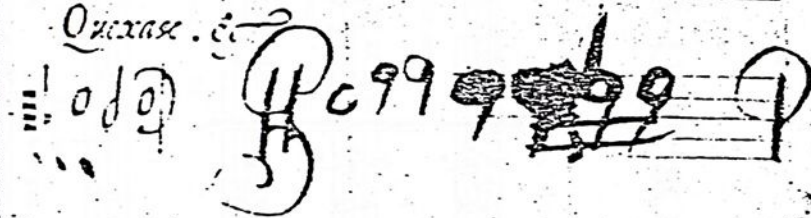
Quexasse. etc.



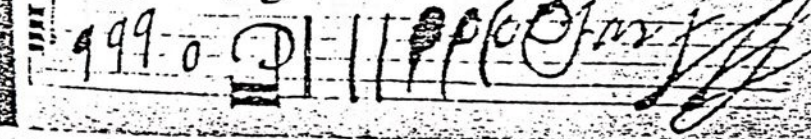
Quexase q' de mis ojos
Le viene todo este mal,
Y q' el mas principal
Es mirarle con antojos.
En le dar enojos,
Mádre mia emendarme he,
No digan q' yo le mate.



Quexase. etc.



Quexase. etc.



21-POR UNA SOLA VEZ

fol. 59v - 60

Por una sola vez, q̃ los mis ojos

1. Por u - na so-la vez, Que
4. En le dar e-no-jos, Ma -

Por una sola vez. &c.

Por una sola vez. &c.

los mis o-jos al - ce, Di-zen que yo le ma - té Di-zen
dre mi-a e-men - dar - mehe No di - gan que yo le ma - té. No di - gan

Fine

que yo le ma - té.
que yo le ma - té.

2. Que - xa - se que de mis
3. Y que el mas prin - ci -

o - jos Le vie-ne to - do es - te mal,
pal lis mi-rar - le con an - to jos.

D.C. al Fine

Por una sola vez

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 59v-60

Por una sola vez Que los mis o - jos al -

Por una sola vez.

Por una sola vez.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Por una sola vez' are written below the first two staves, and 'Que los mis o - jos al -' is written below the third staff. The second and third staves have a different clef, likely an alto or bass clef, and continue the melody.

ce, dicen q yo le maté. //

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics 'ce, dicen q yo le maté.' are written below the first two staves, and '//' is written below the third staff. The music continues with quarter and eighth notes.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music continues with quarter and eighth notes.

Detailed description: This block contains the fourth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music continues with quarter and eighth notes.

Quexasse.

Detailed description: This block contains the fifth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics 'Quexasse.' are written below the first two staves. The music continues with quarter and eighth notes.

Quexasse.

Detailed description: This block contains the sixth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics 'Quexasse.' are written below the first two staves. The music continues with quarter and eighth notes.

Quexasse.

Detailed description: This block contains the seventh system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics 'Quexasse.' are written below the first two staves. The music continues with quarter and eighth notes.

Detailed description: This block contains the eighth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music continues with quarter and eighth notes.

Detailed description: This block contains the ninth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music continues with quarter and eighth notes.

Detailed description: This block contains the tenth system of the musical score. It features three staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The music continues with quarter and eighth notes.

Por una sola vez

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 59v-60

(tactus: breve / modo: ré cólío)

1. Por u na so la vez, Que
4. En le dar e no-jos, Ma

alaúde / vihuela

P. B B P

violão
(3a. corda em fa#
capotasto na terceira casa)

(|| = o)

los mis o - jos al - ce, Di - zen_ queyo
dre mia e - men - dar - mehe, No di - gan queyo

P. B P

P P

P

10

le ma - té Di - zen queyo le ma
le ma - té. No di - gan queyo le ma

(b) (#)

p p p p p p

1.

15

2. Fine

té. ma té. 2. Que xasequede
té. ma té. 3. Y queelmasprin-

p p p p p p p p p p

22

— mis o - jos Le vie -
— ci - pal Es mi - rar -

p p p p

26

1. 2. D.C al Fine

- ne to doeste mal, mal,
le con an - to - jos. jos.

p p p p p p p p

Por una sola vez

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 59v-60

(tactus: breve / modo: ré cóllo)

canto

1. Por u na so-la vez, Que
4. En le dar e-no-jos, Ma

alaúde / vihuela

violão
(3a. corda em fa#
capotasto na 3a. casa)

(|| = o)

los mis o - jos al - ce, Di — zen queyo
dre mia e - men - dar-mehe, No di - gan queyo

10

le ma - té Di - zen que yo le ma
le ma - té. No di - gan que yo le ma

(b) (p) (#)

β p β p | p p

$\begin{matrix} a & c & a & c & \flat c & d & a & c & d & e & \flat a & \flat b & c & d & a & e & e \end{matrix}$
 $\begin{matrix} c & e & a & & & & & & & & & & & & & & \end{matrix}$

15

1. 2. Fine

— té. — té.
— té. —

2. Que - xa se que de
3. Y que el mas prin-

β p p p β | p | p p β p β

$\begin{matrix} a & a & \flat d & a & c & \flat b & a & \flat a & d & a & a & \flat c & d & \flat a & c & \flat a & d \end{matrix}$
 $\begin{matrix} c & c & b & c & c & b & c & a & a & a & b & c & d & \flat a & c & \flat a & d \end{matrix}$

21

25

25

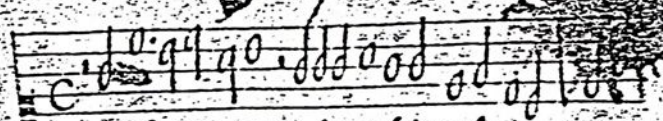
1. 2. D.C al Fine

- ne to — doeste mal, mal,
le con an - to - jos. jos.

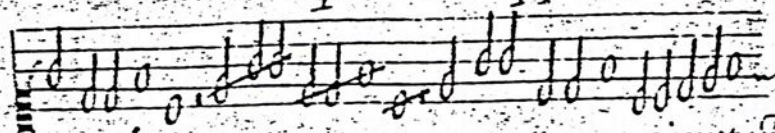
β p p | p β p p β

δ a b $\frac{c}{a}$ $\frac{a}{c}$ e e | $\frac{a}{c}$ c b c a b δ | $\frac{a}{c}$ b c a b b c

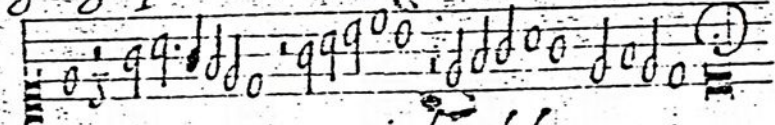
The image shows a musical score for a piece titled 'Doeste mal, jos.' The score is written for three parts: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a guitar part (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves, and the second system contains the third staff. The vocal line has lyrics in Portuguese: '- ne to — doeste mal, mal, le con an - to - jos. jos.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The guitar part is written in a style that suggests a specific playing technique, possibly using a slide or a similar effect, as indicated by the symbols β , p , δ , and $\frac{c}{a}$. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.C al Fine'.



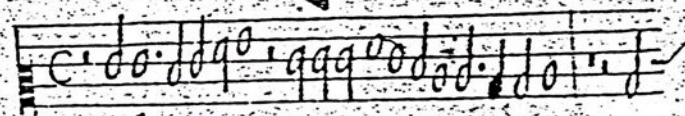
Venid a suspirar al verde prado, comi-



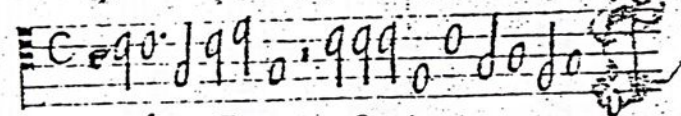
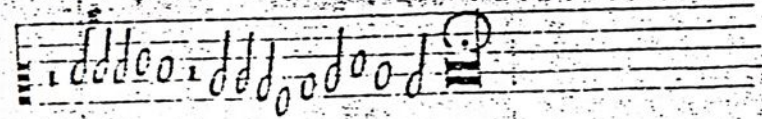
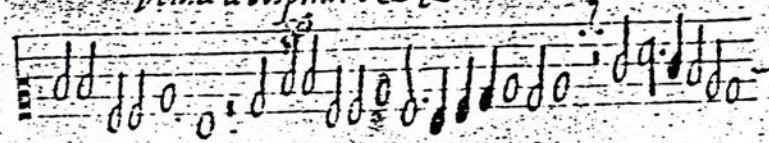
go Zagalejos y vos pastores,



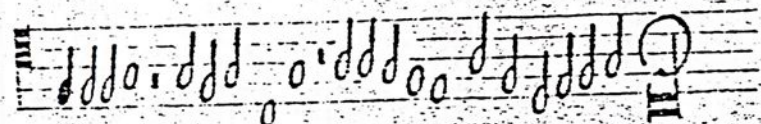
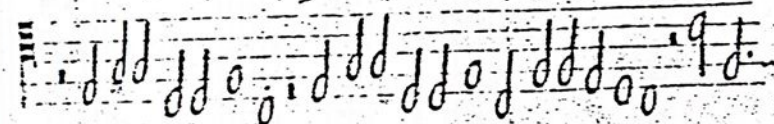
res, pues muero sin morir de mal dañores.



Venid a suspirar. e. c. &



Venid a suspirar. e. c. &



65-VENID A SOSPIRAR AL VERDE PRADO

fol. 103v - 104

Venid a sospirar al verde prado, Ve - nid a sos - pi -
 Venid a sospirar. &c. do
 Venid a sospirar. &c.

rar al ver-de pra - do, [al ver - de pra - do] Co-mi-go za-ga-le -
 jos Co-mi-go za-ga-le - jos y vos pas-to - res, 2 Pues mue - ro sin mo -
 [2]

rar de mal da-mo - res. [de mal da-mo - res de mal da-mo - res] Fine
 [2]

Venid a sospirar al verde prado

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 103v-104

First system of the musical score. It consists of three staves in 3/8 time. The top staff has the lyrics "Ve nid a sospirar al verde prado, co". The middle staff has the lyrics "Venid a sospirar." and the bottom staff has the lyrics "Venid a sospirar". The music is written in a simple, folk-like style with mostly quarter and eighth notes.

Second system of the musical score, marked with a '2' at the beginning. It consists of three staves in 3/8 time. The top staff has the lyrics "mi go zagalejos_" followed by a double bar line and "y vos pastores". The middle and bottom staves continue the melody. The music is written in a simple, folk-like style with mostly quarter and eighth notes.

Third system of the musical score, marked with a '3' at the beginning. It consists of three staves in 3/8 time. The top staff has the lyrics "pues_ muero sin morir de mal damores". The middle and bottom staves continue the melody. The music is written in a simple, folk-like style with mostly quarter and eighth notes.

Fourth system of the musical score, marked with a '4' at the beginning. It consists of three staves in 3/8 time. The top staff has a whole note followed by a half rest. The middle and bottom staves continue the melody. The music is written in a simple, folk-like style with mostly quarter and eighth notes.

Venid a sospirar al verde prado

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 103v-104

Ve nid a sospirar al verde prado, co

Venida a sospirar.

Venida a sospirar

mi go zagalejos_ y vos pastores

pues_ muero sin morir de mal damores

Venid a sospirar al verde prado

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 103v-104

(tactus: semibreve / modo: do jônio)

1

Ve-nid a sos-pi-rar al ver-de pra-do,

alaúde / vihuela

violão
(3a. corda em fa# -
capotasto na terceira casa)

(o = d)

10

[al ver-de pra-do] Co-mi-go za-ga-le-jos

18

Co - mi - go za - ga - le - jos y vos pas - to -

β p p β p

a c a a a c c p f p e d d a a c e d c

a c e c c c c c p a f c e c

8

26

- res, Pues mue - ro sin mo - rir de

Below the vocal staves, there are two systems of musical notation. The first system consists of two staves with rhythmic notation (vertical lines and flags) and some letters (P, B) above them. The second system consists of two staves with rhythmic notation and letters (a, c) below them. The third system is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature, containing a melodic line.

33

mal da - mo - res, [de mal da - mo - res

p p p | p

a a f a c a e a c a

a c a c e e c a c e

40

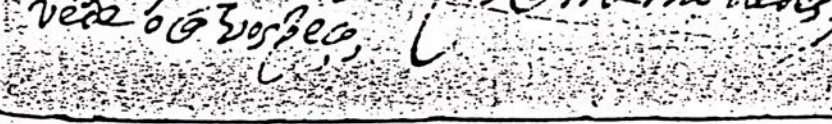
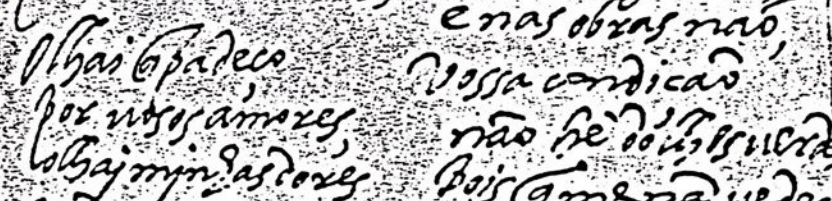
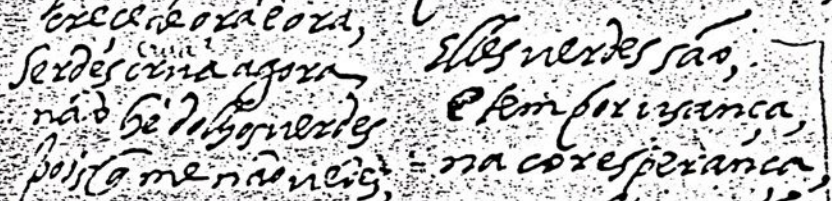
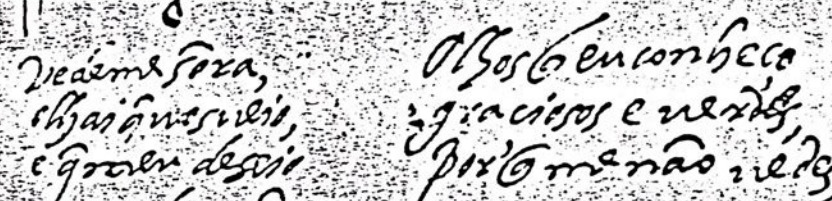
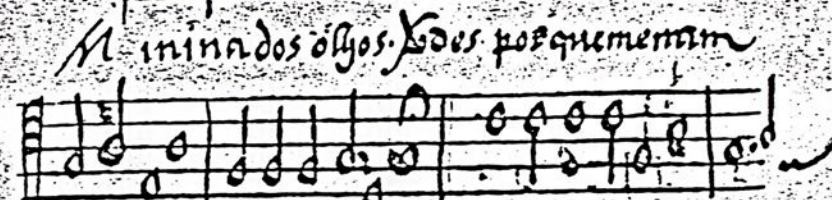
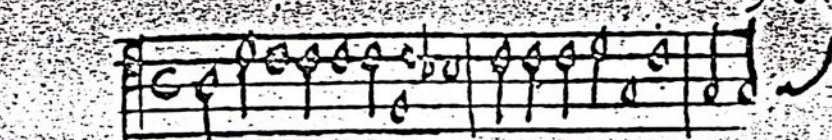
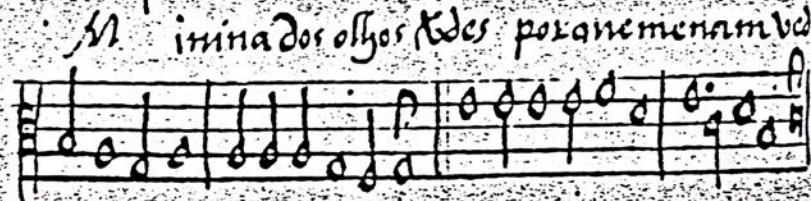
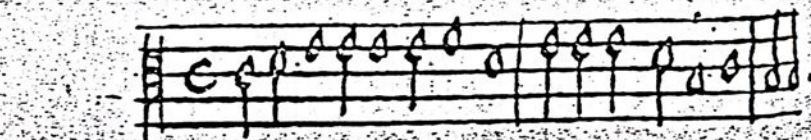
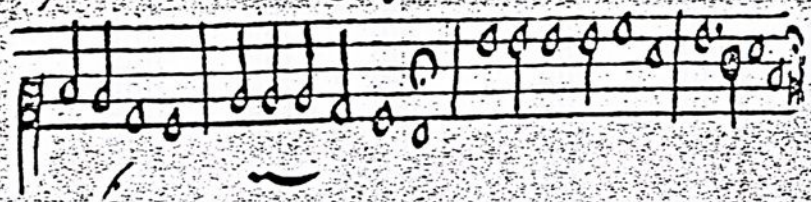
de mal da mo - - res

p p p p

e a a e a d e a c a c a

c e a c a c a c a

95



minha dos olhos Xdes por quem me não veder

minha dos olhos Xdes por quem me não veder

minha dos olhos Xdes por quem me não veder

vedes

vedam-se ora,
olhai que não vejo,
e quem de aqui
exceção ora ora,
serdes em uma agora
não há de ser por quem
pois o me não veder,

olhai o padeco
por vós amores,
olhai minhas dores
vêde o que vos he,

olhos em conhecida
graciosa e verdes,
pois o me não veder,
eles verdes são,
e tem por viaça,
na coresperança,
e nas obras não,
vossa condicaõ
não há de ser por quem
pois o me não veder,

42. MININA DOS OLHOS VERDES

($\frac{8}{4}$)

1. Mi - ni - na dos o - lhos ver -
 4. Ser - des, cru - a a - go -

8 Mi - ni - na

8 Mi - ni - na

- des Por - que me nam ve - des, por - que me nam ve - des, por - que me nam ve -
 - ra Não hé do - lhos ver - des Pois que me não ve - des [pois que me não ve -

($\frac{8}{4}$)

2. Ve - de - me se - nhô - ra O - lhai que vos ve - jo
 3. É que meu de - se - jo Cre - se de o - ra em o - ra

Fine

D.C. al Fine

Minina dos olhos verdes

224

Cancioneiro Musical da Bibliothèque de L'École Nationale
Supérieure des Beaux-Arts de Paris
f. 13v-14

1. Mi - ni - na dos o - lhos ver - des

1. Mi - ni - na dos o - lhos ver - des

1. Mi - ni - na dos o - lhos ver - des

2

Por - que me nam ve - des,

Por - que me nam ve - des,

Por - que me nam ve - des,

4

5

Minina dos olhos verdes

Cancioneiro Musical da Bibliothèque de L'École Nationale
Supérieure des Beaux-Arts de Paris
f. 13v-14

1 (tactus: semibreve / modo: fa jonio)

canto

1. Mi — ni — na dos o — lhos ver — des
4. Ser — des cru — a go — ra

alaúde / vihuela

violão
(3a. corda em fá#
capotasto 3a. casa)

(♩ = ♩)

3

Por que me nam ve — des,
Não hé do - lhos ver — des

♩

por que me nam ve - - des,
Pois que me nam ve - - des

ρ β

a a e a d b a

7

1. 2. Fine

por que me nam ve - des
pois que me nam ve - des

ρ ρ β β

a a a d a c d a a c a c d a

10

2. Ve - de me se - nho - ra O - lhai
3. E que meu de se - jo Cre - çede

(b)

p *p* *p* *p* *p*

a *b* *c* *d* *c* *b* *a* *c* *d* *c*

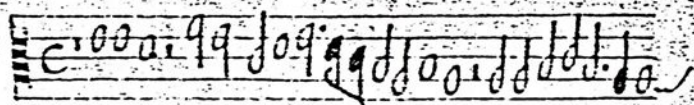
13

1. que - vos vejo ora
o - raem

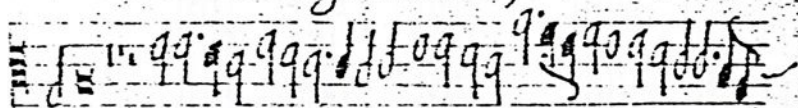
2. D. C al Fine
veja ora 1. Mi
4. Ser-

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

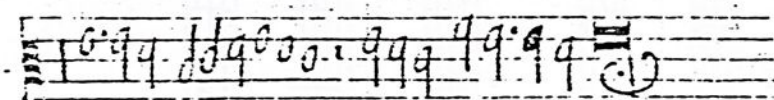
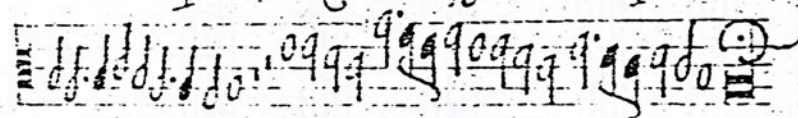
a *b* *c* *d* *c* *a* *c* *a* *b* *d* *a* *b* *a* *d* *a* *d* *b* *c*



Las tristes lagrimas mías,



en piedras hazen señal, y en vos nunca por mi mal.

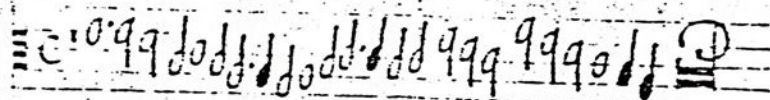
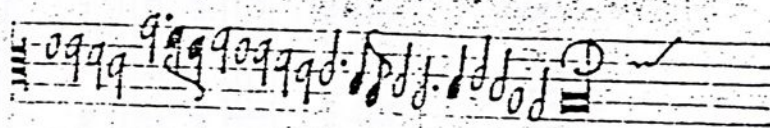
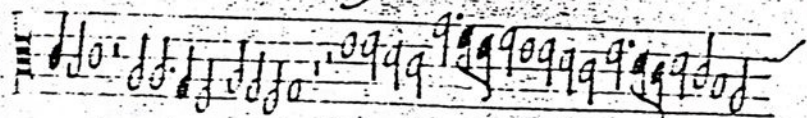


Lagrimas. *c. d.*

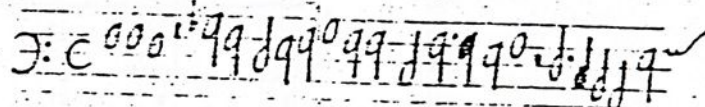
Lagrimas bien empleadas,
De mis entrañas salidas,
Aunq mal agradecidas
No sin causa derramadas
Llorando penas passadas
En piedras haze señal
Y en vos nunca por mi mal.



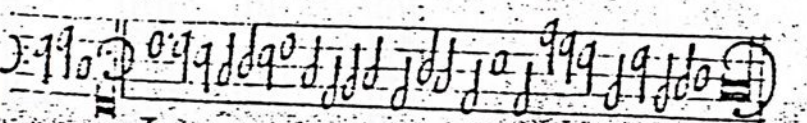
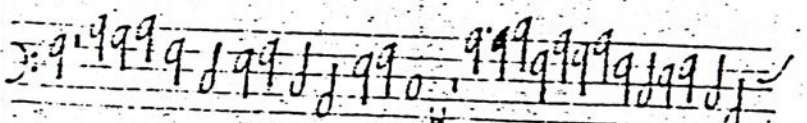
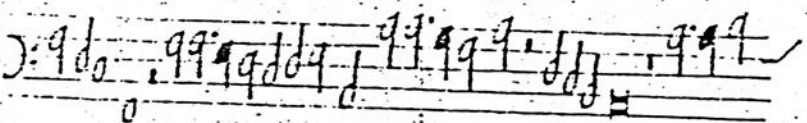
Las tristes. *c. d.*



Lagrimas. *c. d.*



Las tristes. *c. d.*



Lagrimas. *c. d.*

25-LAS TRISTES LAGRIMAS MIAS

fol. 63v - 64

Las tristes lagrimas mias,

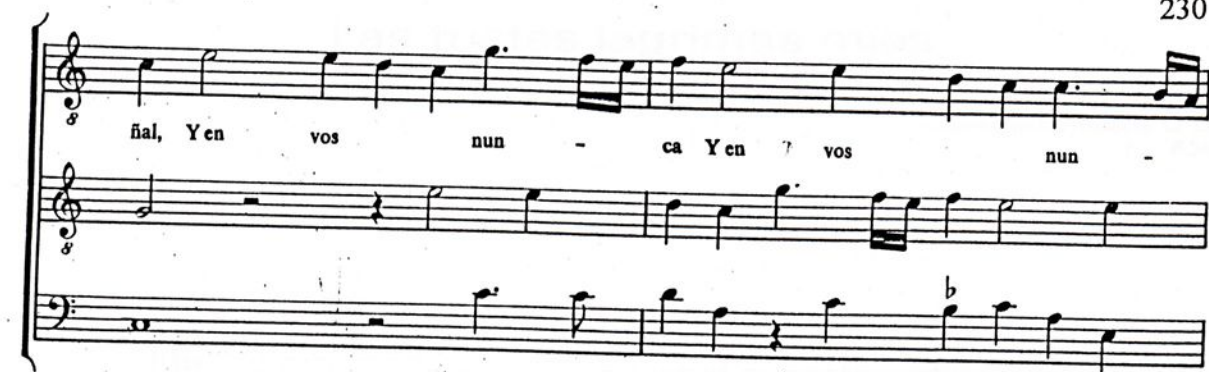
Las tristes. &c.

Las tristes. &c.

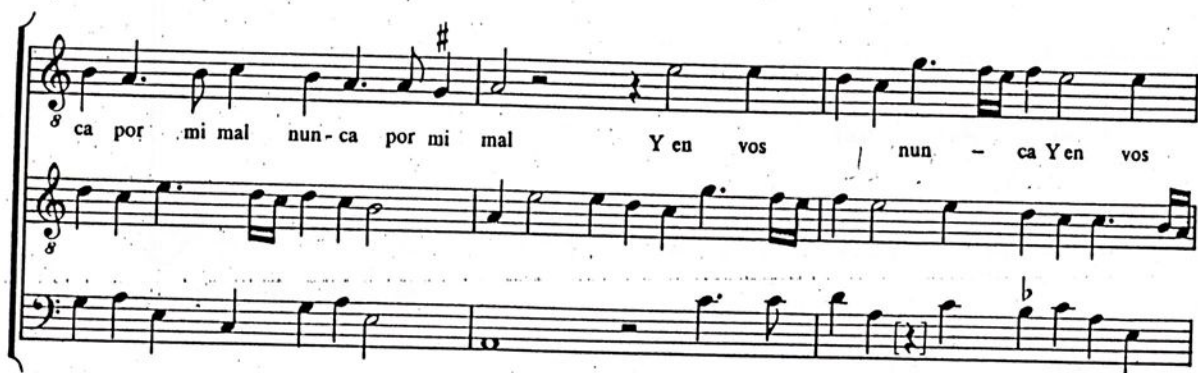
1. Las tris - tes la - gri -
4. Llo - ran - do pe - nas

mas mi - as, [Las tris - tes la - gri - más mi -
pa - ssa - das [Llo - ran - do pe - nas pa - ssa -

as,] En pie - dras ha - zen se -



ñal, Y en vos nun - ca Y en ? vos nun -



ca por mi mal nun - ca por mi mal Y en vos | nun - ca Y en vos



nun - ca por mi mal. **Fine**

2. La - gri-mas bien em - ple -
3. Aun - que mal a - gra - de -



a - das, De mis en - tra - nhas sa - li - das,
ci - das No sin cau - sa de - rra - ma - das,

D.C. al Fine

Las tristes lagrimas mias

231

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 63v-64

Las tris - tes la - gri - mas mi _____ as,

Las tris tes

Las tris tes.

This system contains three staves of music in 13/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves.

En

This system contains three staves of music in 13/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves.

pie - dras ha - zen se - ñal, Yen vos _____ nun ca _____ por _____ mi mal.

This system contains three staves of music in 13/8 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves.

4

Musical score for measures 4 and 5. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 4 contains two double bar lines with repeat dots. Measure 5 continues the melody and accompaniment.

5

Musical score for measures 5 and 6. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 5 continues the melody and accompaniment. Measure 6 ends with a double bar line.

6

Musical score for measures 6 and 7. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. The lyrics "La - gri - mas bien em - ple - a - das," are written below the treble staff. The lyrics "La - gri - mas." are written below the alto and bass staves.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 7 continues the melody and accompaniment. Measure 8 ends with a double bar line.

Las tristes lagrimas mias

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 63v-64

Las tris - tes la - gri - mas mi as,

Las tris tes

Las tris tes.

2

En

3

pie - dras ha - zen se - ñal, Yen vos nun ca por mi mal.

4

Musical score for measures 4 and 5. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 4 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. Measure 5 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. There are double bar lines with repeat signs at the end of each measure.

5

Musical score for measures 5 and 6. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 5 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. Measure 6 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. There are double bar lines with repeat signs at the end of each measure.

6

Musical score for measures 6 and 7. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 6 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. Measure 7 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. The lyrics "La - gri - mas bien em - ple - a - das," are written below the treble staff. The lyrics "La - gri - mas." are written below the alto and bass staves.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. Measure 7 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. Measure 8 contains a whole note in the treble and bass staves, and a half note in the alto staff. There are double bar lines with repeat signs at the end of each measure.

Las tristes lagrimas mias

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 63v-64

(tactus: semibreve / modo: do eólio)

canto

1. Las tris-tes la - gri-mas mi

alaúde / vihuela

violão
(3ª corda em fa # - capotasto na 3ª casa)

6

as, Las tris - tes la - gri - mas mi - as,

unesp

10

En pie - dras ha - zense

p β p β p p β p β p

a b a b b b a b b b

14

- ñal, Yen nun - ca Yen vos nun - ca por

p p p β p p β β p p p

a b a b b b a b a a b

18

(b)

mi mal nun - ca por mi mal Yen vos _____ nun -

p *p* *p* *p* *p* | *p* *p* *p* *p* *p*

a *b* *b* *b* *a* *a* *b* *b* *a* *a*

c *b* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a*

21

- ca_ Yen vos _____ nun - ca por mi (b)

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

b *b* *b* *a* *b* *b* *a* *b* *a* *a*

c *b* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a* *a*

4

24

1. mal. 2. mal. Fine

1. p | p p β 2. p

a c a b c c a b a

26

2. La - gri mas bien - ple
3. Aun que mal a gra de

(b)

p a b a b a a

c c c c c c

30

a ci das, das De No mis en - tra - nhas sa - li

ci das No sin cau sa der ra ma

β p p β

a b b b a b a d b b a d

c c d a a a c d

1.

2.

D.C al Fine

33

— das, das. das, das.

p p β p β p

a d c a c c a a d b d b a d a c

c c c a c a

Inha era la infanta, neta del rei de castilha. dona Branca
 ha por nome todas as granas rema :—
Inha era la infanta
 Hija del rei q̃ nel mundo, ora tal non se sabia: todos os reis del oriente le ha
 zem gram wiesia .—

Inha era la infanta: neta del rei
Inha era la infanta

5. NINHA ERA LA INFANTA

1. Ni - nha e - ra
2. Ili - ja Del Rei

(2)
la in - fan - ta, Ne - ta del Rei
que nel mun - do, O - tra tal non

(3)
de Cas - ti - lha, Do - na Bria - tiz ha por
se - an - bi - a, To - do los Reis del o -

(J=J)

no - rien

me - To - da - las gra - tias te - te
Le - ha - zem gram cor - te

(H)

ni - si

Ninha era la infanta

243

Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa
fol. 36v-37

1

Ni nha era la infan ta ne ta

Ni nha era la in fan ta ne - ta

Ni nha era la in fan ta

Ni nha era la in fanta

2

del rei de cas ti lha do na Briatiz ha por nome

Del rei

3

to da las gratias te nia

4

to da las gratias te nia

Ninha era la infanta

244

Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa
fol. 36v-37

1

Ni nha era la in fan ta ne ta

Ni nha era la in fan ta ne - ta

Ni nha era la in fan ta

Ni nha era la in fanta

2

del rei de cas ti lha do na Briatiz ha por nome

Del rei

3

to da las gratias te nia

4

Ninha era la infanta

245

Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa
fol. 36v-37

1 (tactus: breve / modo: do eólio) *(b)*

canto

1. Ni - nha e ra la in - fan
2. Hi - jadel Rei que nel mun

alaúde / vihuela

violão
(3ª corda em fa#
capotasto na 3ª casa)

5

ta do, Ne ta del Rei de Cas- ti
O tra tal non se sa - bi

Del rei

The musical score is written for three parts: canto (voice), alaúde / vihuela, and violão. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The tempo/meter is indicated as 'tactus: breve / modo: do eólio'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 8. The lyrics are in Portuguese. The violão part includes specific instructions: '(3ª corda em fa# capotasto na 3ª casa)'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'β' (breve). The lyrics are written below the vocal line and above the instrumental lines where applicable.

15

The musical score for 'Te da las' is presented in two systems. The first system consists of four staves: a vocal line with lyrics 'me te To da las', a piano accompaniment line, a bass line, and a double bass line. The second system consists of three staves: a piano accompaniment line, a bass line, and a double bass line. The piano accompaniment line includes dynamic markings (p, p, p, p, p, p) and a key signature change from B-flat to C major. The bass line and double bass line provide harmonic support throughout the piece.

26

2.

a.

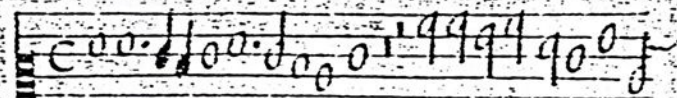
2.

p p. β p. β p. β

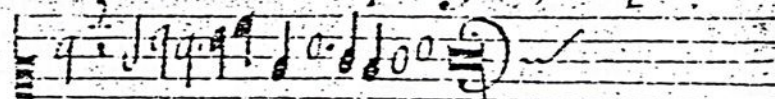
a c c d a b d a d a d c d c

c a

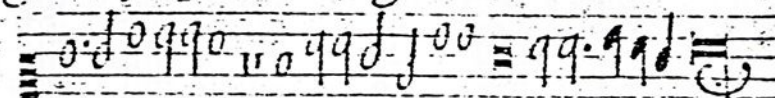
musical score for a piece, page 248. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats. The score includes a first ending bracket and a second ending bracket. The first ending bracket is labeled '2.' and the second ending bracket is labeled '2.'. The first ending bracket is followed by a measure with a whole note 'a' and a half note 'c'. The second ending bracket is followed by a measure with a whole note 'a' and a half note 'c'. The score also includes a piano (p) dynamic marking and a piano fortissimo (p. β) dynamic marking. The score ends with a double bar line.



Mas deueis a quem es sirue, sin esperanca ne-



guna, q'al q' es sirue co' alguna.



Mucho deueis. *et*

Mucho deueis co' razõ.

A quien por veres no huc

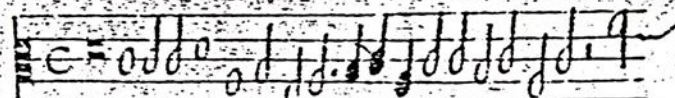
Pero mas a quem es sirue

Sin esperar gualten.

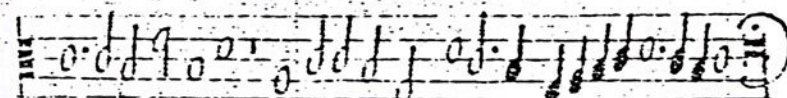
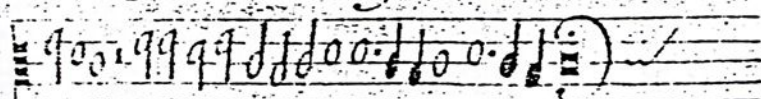
Y si esto haze el comen

Sin esperanca ninguna,

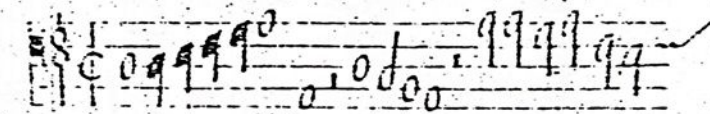
Que fiziera con alguna?



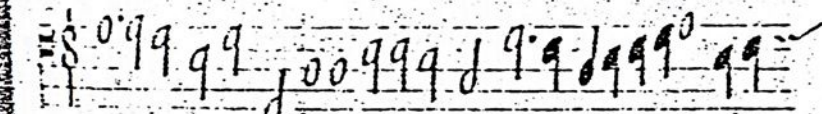
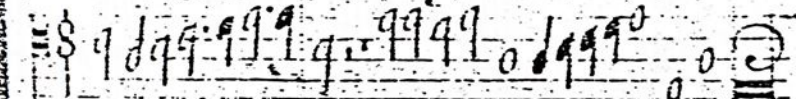
Mas deueis. *et*



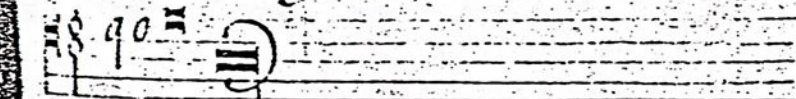
Mucho deueis. *et*



Mas deueis. *et*



Mucho deueis. *et*



15-MAS DEVEIS A QUIEN OS SIRVE

fol. 53v - 54

Mas deveis a quiẽ os sirve, sin

Mas deveis. &c.

Mas deveis. &c.

1. Mas de - - - veis a quien os
4. Y se - - - es - to ha - ze el co -

sin - ve,
ra - çon

Sin [e]s - pe-ran - ça nin - gu-na, Que al que os sir -
Sin es - pe-ran - ça nin - gu-na, [2] Que hi-zie -

[3]

Fine [J J J]

ve con al - gu - na.
ra con al - gu - na?

2. Mu-cho de-veis con ra -
3. Pe-ro mas a quien os
(h)

zon-ve A quien por ve ros no bi - ve
sir-ve Sin es - pe - rar ga - lar-don. [no bi - ve
ga - lar - don]

D.C. al Fine

Mas deveis a quien os sirve

251

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 53v-54

Mas de_____veis a quien os sir - ve,

Mas_____ de veis.

Mas de_____veis.

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The middle staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below each staff, with long horizontal lines indicating where the notes would be placed.

2

Sin es_____ pe - ran - ça nin - gu - na, Queal

This system contains the next three staves of the musical score. The notation continues from the first system, with the same clefs, key signature, and time signature. The lyrics 'Sin es_____ pe - ran - ça nin - gu - na, Queal' are written below the staves.

3

queos sir - ve con_ al - gu - na.

This system contains the final three staves of the musical score. The notation continues from the previous systems, with the same clefs, key signature, and time signature. The lyrics 'queos sir - ve con_ al - gu - na.' are written below the staves. The system ends with a double bar line and repeat signs on each staff.

2

4

Muchode__ veis.

Muchode__ veis.

Mucho__ de veis

5

Mas deveis a quien os sirve

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 53v-54

1 (tactus: semibreve / modo: fã dórico)

1. Mas de - veis a - que os sir -
2. Y se es - to ha - ze el co - ra - (b)

alaúde / vihuela

violão
(3ª corda em fá # -
capotasto na 3ª casa)

(o = ♩)

5

- ve Sin es - pe - ran - ça nin - gu -
- çon Sin es - pe - ran - ça nin - gu - (b)

9

na, na, Queal queos sir ve con al - gu
na Que hi - zie ra con al - gu

13

1. 2. Fine

na. na? (b) (b)

15

2. Mucho de - veis. con ra - zon
3. Pero mas a quien os sirve

19

A quien por ve - ros no bi - ve
Sin es - pe - rar — ga - lar - don (b) (b)

22

1.

no - bi ve
ga - lar don

2.

D.C al Fine

no bi ve
ga - lar don

1.

p p b p b

b b a b a b a

a a

2.

p b

b b a b a c

a a

Mas deveis a quien os sirve

Cancioneiro Musical D'Elvas
f. 53v-54

I (tactus: semibreve / modo: fá dórico)

canto

1. Mas de _____ veis a quie os sir -
2. Y sees to ha - ze el co - ra -

alaúde / vihuela

violão
(3ª corda em fá # -
capotasto na 3ª casa)

5

- ve
- çon

Sin es - pe - ran - ça nin - gu -
Sin es - pe - ran - ça nin - gu -

9

na, na Queal queos sir ve con al - gu -
na Quehi zie ra con al - gu -

p | β p β |

a a b b a c b a a

13

1. $\circ$ 2. $\circ$ Fine

na. na? (b) (b) na? (b) (b)

1. p β p p β 2. p β $\circ$ |

c a c d a d a b a d c a a

16

2. Mucho de veis. con ra zon
3. Pero mas a quien os sirve

1. p p

20

A Sin quien por ve - ros no bi ve
es - pe - rar ga - lar don (b) (b)

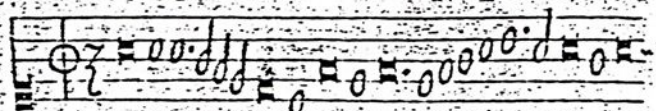
p p p p p p

23

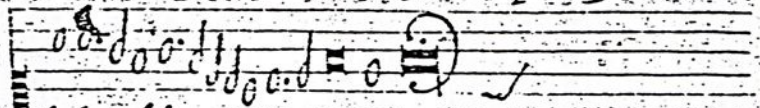
1. 2. D.C al Fine

no bi ve no bi ve
ga - lar don ga lar don

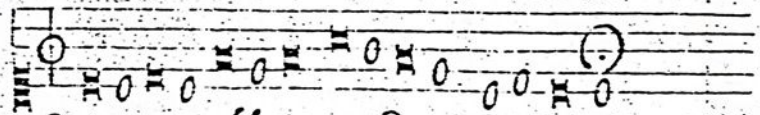
The musical score is written for a vocal part and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line is in a soprano or alto register. The lyrics are 'no bi ve ga - lar don'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass. The first ending of the vocal line is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The piano part has corresponding first and second endings. The piece concludes with a 'D.C al Fine' instruction.



Passame por Dios bairgo, - daquela parte del rio,



duete del amor mio . 1



Que si pones dilacion . ei &

Que si pones dilacion

En venir a socorrerme

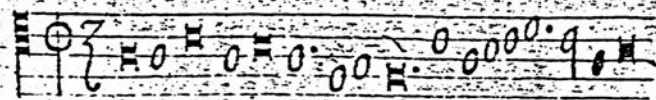
No podras despues valerme

Segun crece mi passion .

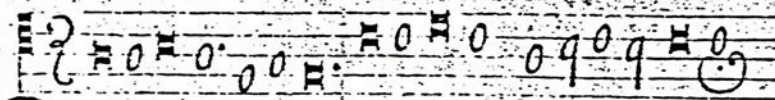
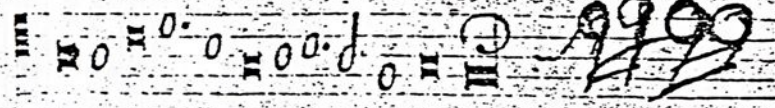
No quieras mi perdicion

Pues en tu bondad confio

Duete del amor mio . 1



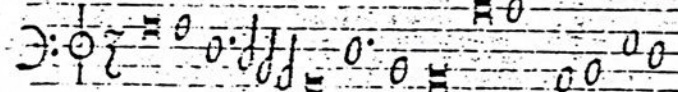
Passame . ei &



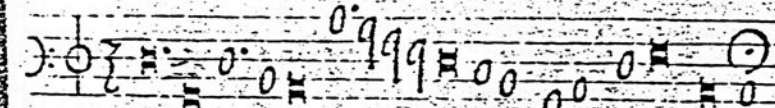
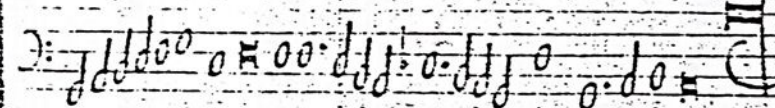
Que si pones dilacion . ei &



Melvia - - - Le Luta



Passame . ei &



Que si pones dilacion . ei &

57-PASSAME POR DIOS BARQUERO

[PEDRO DE ESCOBAR]

fol. 95v - 96

Passame. por Dios barqro,

Passame. &c.

Passame. &c.

1. Pas - sa - me por
4. No quie - ras mi

Dios bar-que - ro, Da-quel-la par-te del ri-o, Due - le
per - di - cion Pues en tu bon-dad con - fi - o

Fine

te del a - mor mi - o.

2. Que si po - nes di - la
3. No po - drás des-pues - va -

[J J]

cion En ve - nir a so - cor - rer me
ler - me Se - gun cre - ce mi pas - sion.

D.C. al Fine

Passame por Dios Barquero

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)
f. 95v-96

Passame por Dios barquero, _____ daquela

Passame

Passame

2

parte del rio, _____ duelete del amor mio

3

que si pones dilacion.

que si pones dilacion.

que si pones dilacion.

Passame por Dios Barquero

264

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)
f. 95v-96

Passame por Dios barquero daquela

Passame

Passame

2

parte del rio, duelete

3

del amor mio

4

que si pones dilacion.

que si pones dilacion.

que si pones dilacion.

Passame por Dios Barquero

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)

f. 95v-96

1 (tactus: breve pontuada / modo: sol jônio)

1. Pas - sa me por Dios bar que ro,
4. No quie ras mi per - di - cion

alaúde / vihuela

(||||. =)

violão
(3a. corda em fa# -
capotasto na 3a. casa)

Da - que - la par te del ri - o, Due - le - te
Pues en tu bon dad con fi - o.

16

2. Que si po - nes di - la - cion En ve - nir aso
3. No po - drás des - pues va - lerre Se - gun cre - ce

22

1. 2.

- cor rer
mi pas -

me rer
sion sion.

1. 2.

| p | p | p | p

a c e a a d c a a c a

c e e c

8

Passame por Dios Barquero

268

Cancioneiro Musical D'Elvas
(Pedro de Escobar)
f. 95v-96

1 (tactus: breve pontuada / modo: sol jonio)

canto

1. Pas - sa me por Dios bar que ro,
4. No quie ras mi per - di - cion

alaúde / vihuela

(||. = o.)

violão
(3a. corda em fá #
capotasto na 3a. casa)

6

Da - que - la par - te del ri - o, Due - le - te
Pues en tu bon dad con - fi - o.

11 (b)

1. 2. Fine

del - a mor mi o. o.

p *p* *p* *p* 1. 2.

a a e c a c a c b c b c a c d a d c a c a

16

2. Que si po - nes di - la - cion En ve - nir aso -
3. No po - drás des - pues va - lerre Se - gun cre - ce

p

22

1. 2. D.C al Fine

- cor - rer
mi pas - sion. me - rer
sion. sion.

p *p* 1. 2. *p*

a *e* *a* *c* *a* *d* *c* *a* *a* *a* *c* *d* *a*

c *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c*

a *e* *a* *c* *a* *d* *c* *a* *a* *a* *c* *d* *a*

c *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c*

a *e* *a* *c* *a* *d* *c* *a* *a* *a* *c* *d* *a*

c *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c* *c*

CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como proposta discutir questões relacionadas à prática da transcrição de polifonia vocal do século XVI para instrumentos de cordas dedilhadas. Os assuntos abordados foram a participação do alaúde e da vihuela em agrupamentos da época, os critérios para a transcrição de música polifônica vocal para estes instrumentos e também as possibilidades de transcrição da música dos cancioneros portugueses para alaúde, vihuela e violão.

No século XVI a utilização de instrumentos na realização da música polifônica vocal estava diretamente relacionada com o local no qual esta música era executada. A realização musical poderia acontecer em locais abertos ou fechados, de dimensões que podiam variar de acordo com a ocasião e o número de ouvintes.

A música polifônica vocal quando apresentada em espaços fechados e dimensões menores era realizada com apenas um cantor para cada uma das vozes da polifonia. No entanto, em espaços mais amplos, poderia haver dobramentos das vozes para ampliação da sonoridade. Os dobramentos eram realizados normalmente por instrumentos e raramente por outros cantores. O emprego de instrumentos para dobrar as vozes da polifonia proporcionava uma variedade timbrística além de contribuir para ampliar a sonoridade do grupo.

Devido às possibilidades técnicas dos instrumentos de cordas dedilhadas e instrumentos de teclado na execução de notas simultâneas, era mais freqüente que estes dobrassem mais do que uma voz da polifonia, podendo chegar ao dobramento de todas as vozes.

O alaúde e a vihuela, dentre os instrumentos que podiam tocar polifonia, eram os mais utilizados para realizar a música polifônica vocal com cantores ou



ainda em agrupamentos com vozes e/ou instrumentos melódicos. Na iconografia do período é mais comum encontrar agrupamentos que incluam estes instrumentos e menos freqüente a presença de instrumentos de teclado. As questões abordadas no capítulo 3-3.1 confirmam a preferência por tais instrumentos no contexto da música polifônica do século XVI.

Durante o século XV houve uma transformação na técnica do alaúde: as cordas deixaram de ser pulsadas com o plectro e passaram a ser tocadas com os dedos, o que possibilitava aos alaudistas executarem notas simultâneas e ao mesmo tempo conduzir melodias. Além disso, o sistema de notação em tablatura, para estes instrumentos, permitia o registro da sobreposição das vozes da polifonia, as quais, até então, eram dispostas em partes separadas na página de um livro. Este fato favorecia a integração destes instrumentos em agrupamentos da época, como pode ser verificado em antologias de polifonia vocal do período nas quais constam também a tablatura para o alaúde.

Conseqüentemente no século XVI houve um grande número de publicações de livros para alaúde na Itália, França e Alemanha e para vihuela na Espanha. Esta produção é representativa do desenvolvimento da música instrumental do período incluindo formas instrumentais derivadas de danças, alguns gêneros de música instrumental pura, como por exemplo *fantasias* e principalmente, a transcrição de polifonia vocal. Esta última é derivada de obras de compositores de tradição franco-flamenga e de gêneros tais como *frottole*, vilancicos e romances.

Com base no estudo apresentado nas seções 3.2 e 3.3 foi possível levantar critérios acerca da escolha de peças de polifonia vocal para transcrições destinadas a instrumentos de cordas dedilhadas, tipos de transcrições e procedimentos técnicos empregados no processo de transcrição.



Para a escolha do repertório é importante observar o número de vozes da polifonia, a tessitura de cada voz e o desenvolvimento contrapontístico. São mais adequadas às transcrições peças a duas e três vozes que tenham boa condução melódica em todas as vozes, equilíbrio de cada uma das partes e valorização de movimentos melódicos conduzindo às dissonâncias. Peças com textura imitativa, ou canônica não favorecem a realização da transcrição. A tessitura de cada uma das vozes irá determinar mudanças de tonalidade da parte polifônica visando uma melhor adequação aos limites de notas graves e agudas no instrumento.

Quanto aos tipos de transcrições foi possível observar que peças a duas e três vozes podem ser transcritas para uma execução solo, reunindo todas as vozes da polifonia, ou para o acompanhamento de uma voz solista, sobrepondo as duas vozes mais graves da polifonia. As peças a quatro vozes são mais adequadas ao tipo de transcrição para o acompanhamento de uma voz solista, neste caso, são transcritas as três vozes mais graves. Músicas com textura ou trechos mais homofônicos possibilitam a transcrição direcionada ao acompanhamento de uma voz solista. Por outro lado aquelas com contraponto bem desenvolvido favorecem a transcrição para uma execução solo.

Os procedimentos técnicos para a transcrição observados nas seções 3.2 e 3.3 incluem: preenchimentos melódicos curtos ou longos; valorização das dissonâncias; preenchimentos harmônicos; omissão ou substituição de uma nota da parte vocal e a utilização de pequenos ornamentos sobre uma nota.

Os preenchimentos melódicos curtos acontecem na forma de notas de passagem. Este procedimento é empregado para a ligação de duas notas da polifonia, principalmente em trechos com textura homofônica. Quando há saltos na melodia de uma voz, as notas de passagem podem ocorrer na forma de graus



conjuntos ascendentes ou descendentes. Quando as notas fazem movimento em grau conjunto podem ser aplicadas pequenas diminuições sobre uma mesma nota na parte instrumental.

Os preenchimentos mais longos são realizados como elaborações melódicas em graus conjuntos ascendentes ou descendentes, combinando graus conjuntos e saltos e também na forma de diminuições sobre uma nota longa. Aparecem com as seguintes funções: para interligar frases da polifonia; para interligar partes distintas da música e para cadenciar ao final da peça ou parte, durante uma nota longa sustentada na parte polifônica.

As dissonâncias podem ser valorizadas no preenchimento melódico ou também com a repetição da nota que forma a dissonância, quando esta acontece como nota longa na parte vocal.

Os preenchimentos harmônicos possibilitam a sustentação da sonoridade em trechos mais homofônicos ou em finalizações de frases. São utilizados no encontro de duas ou três vozes com o dobramento da nota fundamental do acorde gerado e, também, acrescentando a quinta ou ainda a terça do acorde, quando esta aparece em uma voz que não está sendo transcrita. Deve-se ter o cuidado para que este procedimento não interfira na condução das vozes.

A omissão ou substituição de uma nota da parte vocal poderá acontecer de acordo com as possibilidades técnicas do instrumento visando fluência musical. A nota omitida ou substituída não deve comprometer a compreensão do desenvolvimento contrapontístico.



Para a finalização de uma frase ou parte da música podem ser aplicados pequenos ornamentos na forma de *trillos*, *mordentes* ou *gruppetos* sobre uma ou mais notas que precedam a última nota ou acorde.

Foi possível transcrever as peças selecionadas dos cancioneiros portugueses, bem como realizá-las musicalmente, como pode ser verificado no CD que acompanha esta dissertação. As músicas foram transcritas de acordo com os critérios acima relacionados. Desta maneira uma peça foi transcrita para execução solo ou para o dobramento da polifonia em um grupo vocal e/ou instrumental (sobreposição de todas as vozes da polifonia); quatro foram transcritas para o acompanhamento de uma voz solista (sobreposição das duas vozes mais graves) e três peças foram transcritas nas duas maneiras.

O conteúdo desta dissertação poderá ser útil aos instrumentistas dedicados à interpretação de música do século XVI em instrumentos originais, especificamente alaúde e vihuela, proporcionando elementos para desenvolver a prática da transcrição e praticidade para a realização do repertório em questão. As transcrições para violão ampliam o repertório do instrumento e ao mesmo tempo proporcionam ao violonista a realização da música dos cancioneiros portugueses em formações camerísticas. O material reunido no capítulo 4 (fac-símiles, cópias paleográficas dos fac-símiles, partituras preparadas para as transcrições e letras das músicas) poderá ser de interesse também para cantores proporcionando uma interpretação mais informada no que diz respeito às músicas selecionadas.

Durante a realização desta pesquisa pude perceber a necessidade da ampliação de literatura em língua portuguesa sobre a prática musical do Renascimento. Pesquisadores e/ou intérpretes interessados na música deste período poderão dar grandes contribuições neste campo com a tradução de tratados



da época, estudos sobre livros de instrução para os instrumentos, e preparação de edições documentadas e discutidas de um repertório específico.



Referências Bibliográficas

- ANGLÉS, H. **La Música en la Corte de los Reyes Católicos**: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Barcelona: Escuela Casa Provincial de Caridad, 1947. v.1. (Monumentos de la Música Española) .
- ARNOLD, D. Villancico. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19.
- APEL, W. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974.
- APEL, W. **The Notation of Polyphonic Music 900-1600**. 5.ed. Cambridge (Mass.): Medieval Academy of America, 1953.
- ARRUDA, J. J. A. **História Antiga e Medieval**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1979.
- _____. **História Moderna e Contemporânea**. 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- BESARD, J. B. **Thesaurus Harmonicus**. (Cologne, 1603). Genève: Minkoff Reprint, 1975. (Edição fac-símile)
- BOSSINENSIS, F. **Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro Primo** (Veneza, 1509). Genève: Minkoff Reprint, 1977. (Edição fac-símile)
- BRITO, M. C. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- BRITO, C.; CYMBRON, L. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- BROWN, H. M. Intabulation. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 9.
- BROWN, H. M. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice Hall, 1976.
- _____. Instruments. In: BROWN, H. M. **Performance Practice: Music before 1600**. 1. ed. London: W. W. Norton & Company, 1989.
- _____. **Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography**. 2.ed. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2000.
- _____. **Embellishing Sixteenth-Century Music**. London: Oxford University Press, 1976. (Early Music Series: I)
- BURNS, E. M. **História da Civilização Ocidental**: Do homem das Cavernas até a bomba atômica – O Drama da Raça Humana. 20. ed. Porto Alegre: Editora Globo.
- CASTAGNA, P. A. **Uma introdução à interpretação da música para vihuela solo do “El Maestro” (1536) de Luys Milan**. São Paulo, 1987. 160 p. Monografia (Iniciação Científica). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- _____. **As obras para canto e vihuela de Alonso Mudarra (Espanha, c. 1510-1580)**. São Paulo, 1986. Monografia (Iniciação Científica). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

- CHIESA, R. Storia della letteratura del liuto e della chitarra. In: **Rivista Trimestrale di chitarra e liuto Il "Fronimo"**. Milano: Edizioni Zuvini Zerboni, 1978. Il Cinquecento XXIII.
- CLARK, W. A. Luis de Narváez and the intabulation tradition of Josquin's Mille Regretz. In: **Journal of Lute Society of America**. v. XXVI-XXVII, 1994.
- COELHO, V. A. **Performance on lute, guitar and vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation**. New York: Cambridge University Press, 1997.
- CROCKER, R. L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, Inc., 1986.
- DAMIANI, A. **Metodo per liuto rinascimentale**. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1998.
- DART, T.; MOREHEN, J. Tablature. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 18.
- DAZA, Esteban. **Libro de musica em cifras para vihuela intitulado El Parnasso** (Valladolid, 1576). Genève: Minkoff Reprint, 1979. (Edição fac-símile).
- DISERTORI, B. **Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis**. Milano: Ricordi, 1964. v. 3 (Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana)
- ESPINOSA, D. A. Juan Bermudo "On playing the vihuela from Declaración de instrumentos musicales" (Osuna, 1555). In: **Journal of the lute Society of America**. v. XXVIII-XXIX, 1995-1996.
- EXPERT, H. **Repertoire populaire de la musique renaissance**. Paris: Editions Salabert, 1958.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986.
- FERREIRA, M. P. **Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas**. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1989. (Edição fac-símile)
- FREITAS BRANCO, J. **História da Música Portuguesa**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. 1. ed. Lisboa: Gradiva, 1997.
- HAAR, J. Madrigal. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 1980.v.
- JACQUOT, J.; SORDES, P. Y.; VACCARO, J. M. **Oeuvres D'Adrian Le Roy: Les Instruccions pour le luth (1574)**. Introduction et texte des instructions. Édition et étude critique. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. v. 1. (Corpus des Luthistes Français)
- KIEFER, B. **História e significado das formas musicais**. 5. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.
- LOCKWOOD, L. Renaissance. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 15.

- LÓPEZ, C. P. G. et al. La Literatura. La Musica. In: **Enciclopedia Labor**. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1957. tomo VI.
- MARQUES, A. H. O. **Breve História de Portugal**. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MARTINS, O. **História da Civilização Ibérica**. 40. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d.
- MCGEE, T. **Medieval and Renaissance Music: A performer's guide**. Toronto: University of Toronto Press, 1988
- MILAN, L. **Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro** (Valencia, 1536). Genève: Minkoff-Reprint, 1975. (Edição fac-símile)
- MITJANA, R.; GAY, J. BAL et al. **Cancionero de Upsala**. s.l: El Colegio de Mexico, 1944.
- MORAIS, M. **Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI**: Transcrição e Estudo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. (Portugaliae Musica, XLVI)
- _____. **Cancioneiro Musical D'Elvas**: Transcrição e estudo. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. (Portugaliae Musica, XXXI)
- _____. **Cancioneiro Musical de Belém**: Música Portuguesa Maneirista, Estudo Introductório e Transcrição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- MOREHEN, J. Intavolatura. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, v. 9.
- MUDARRA, A. **Tres libros de musica en cifras para vihuela**. (Sevilla, 1546). Mônaco: Editions Chanterelle, 1980. (Edição fac-símile)
- NARVAEZ, L. **Los Seys Libros del Delphin** (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Instituto Español de Musicologia, 1971. (Monumentos de la Música Española, v. III)
- NARVAEZ, L. **Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela**. (Valladolid, 1538). Genève: Editions Minkoff, 1980. (Edição fac-símile)
- NERY, R. V; CASTRO, P. F. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. (Sínteses da Cultura Portuguesa)
- POPE, I. Encina, Juan de. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.
- POULTON, D. Vihuela. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19.
- RANDEL, D. M. **The New Harvard Dictionary of Music**. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1974.
- REESE, G. **La musica en el Renacimiento**. 2. ed. Madrid: Alianza Musica, 1995. v.1.
- RUSSELL, B. **História da Filosofia Ocidental**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Livro Segundo.
- SADIE, S. (ed.). Transcription. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 19.



_____. Madrigalism. In: **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

SAGE, J. Romance. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

_____. Canción. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 3.

_____. Cancionero. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 3.

SARAIVA, A. J. **Teatro de Gil Vicente**.s.l.: Manuscrito Editores, 1984.

SARAIVA, J. H. **História Concisa de Portugal**. 21. Portugal: Publicações Europa-América, 2001.

SHEARMAN, J. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix, 1978

TONAZZI, B. **Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature.Com cenni sulle loro letterature**. Ancona, Milano: Edizioni BERBEN, 1971.

WASCHMAN, K. et al. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980. v. 11.

WILLAERT, A. **Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto**. (Veneza, 1536). Firenze: S.P.E.S, 1980. (Edição fac-símile)

WOLFF, D. Polyphonic intabulations for the lute and vihuela. In: **Guitar Review**, n. 123.



Bibliografia Geral

- ANGLÉS, H. **La musica em la Corte de Carlos V: con la transcripción del "Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela"**. (Alcalá de Henares, 1557). 2. ed. Barcelona: Instituto Espanhol de Musicologia, 1984. (Monumentos de la Música Española, v. II)
- BELLOW, A. **The Illustrated History of the Guitar**. Long Island: Belwin/Mills Publishing Corp., 1970.
- CALDWELL, J. **Editing Early Music**. London: Oxford University Press, 1985. (Early Music Series 5)
- CASTIGLIONE, B. **O cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- DAVIDSON, N. S. **A contra-reforma**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUDEQUE, N. **História do violão**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994.
- HUBERMAN, L. **Historia da Riqueza do Homem**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- KNIGHTON, T.; FALLOWS, D. **Companion to Medieval and Renaissance Music**. 1. ed. London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1992.
- MACCLINTOCK, C. **Readings in the History of Music in Performance**. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- MOSER, W. **Enriquez de Valderrabano: Eight pieces from the "Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (1547)"**. München: Ricordi, 1979.
- NESS, A. J. **The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543)**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. 2v.
- POPE, I. **La vihuela y su musica em el ambiente humanístico**. In: Nueva Revista de Filologia Hispanica. v. XV, n. 3/4, p. 364-376.
- POULTON, D. **A tutor for the Renaissance Lute**. 1. ed. London: Schott & Co, 1991.
- REESE, G. **La musica en el Renacimiento**. 2. ed. Madrid: 1995. v. 1. _____. _____. Madrid: 1995. v.2.
- RUBIO, S. **Historia de la Musica Española: Desde el "arsnova" hasta 1600**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1988.
- STRUNK, O. **Source readings in music history: The Renaissance**. New York: W. W. Norton & Company, 1965.
- TYLER, J. **The early guitar: A History and Handbook**. London: Oxford University Press, 1980. (Early Music Series 4)
- VALDERRÁBANO, E. **Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas**. (Valladolid, 1547). Transcripción y estudio por Emilio Pujol, Volume II. Barcelona: Instituto Espanhol de Musicologia, 1965. (Monumentos de la Música Española, v.II)
- ZWILLING, C. **The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson: tradução comentada e transcrição de um tratado do início do século XVII**. Campinas, 1996. 226p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.



APÊNDICE A – CD: Gravação das peças transcritas

